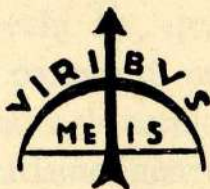
MARCELLO PIACENTINI

ARCHITETTURA D'OGGI

MARCELLO PIACENTINI
DELL'ACCADEMIA D'ITALIA

ARCHITETTURA D'OGGI

CON 128 TAVOLE FUORI TESTO

PAOLO CREMONESE
EDITORE IN ROMA
VIA IV NOVEMBRE, 145-146
1930-VIII

Possiamo coraggiosamente affermare che un'architettura d'oggi, finalmente, esista?

E, se esiste, come essa si inquadra nella storia generale dell'architettura passata; quali sbocchi ha, quale avvenire?

Si è sempre parlato di una grande parentesi artistica nel secolo scorso: parentesi di eclettismo generale, suscitato dagli studi e dall'erudizione. E si è inneggiato alle attuali correnti, come a creazioni completamente originali, nate dal nulla.

Che la lunga fase eclettica ci sia stata, è vero, ma nessuno può affermare che essa abbia assorbito tutto lo spirito architet-

tonico della seconda metà del secolo scorso. È stata *a latere*, in qualche momento anche assorbente, ma non esclusiva. Un filo conduttore di una evoluzione, sia pure incerta ed inceppata, c'è stato: e lo si può dimostrare.

L'eclettismo francese, suggerito dagli studi del Viollet Le Duc e del R. de Fleury ha creato tutta l'architettura romantica o neo-romanica, che culmina con la Chiesa del Sacré-Cœur. Dell'architettura neo-rinascenza francese e fiamminga, ispirata sopratutto al Palazzo di Francesco I, abbiamo ancora avuto un esempio nel concorso per il Palazzo della Pace all'Aja: concorso tipico dove erano in lotta le due vecchie scuole francesi (neo-rinascenza e Luigi XVI) contro le nuove correnti tedesche, rappresentate specialmente da O. Wagner, dal Billing, da W. Kreis, ecc.

In Germania anche vi fu un movimento romantico; più forte però è stato quello della imitazione della Rinascenza

italiana (Morner, Neumann) e dello stile greco (Lucae, Beker). A Vienna rivisse il gotico (palazzo comunale), l'italiano (musei di Maria Teresa), il greco con l'Hansen. A Londra rifiorì la imitazione italiana (palazzi di White-Hall) e il gotico (Westminster).

In Italia fu romantico il Boito, fondatore di una fiorente scuola, che si dedicò specialmente agli studi di ricostruzione e di restauro dei monumenti medievali.

Nella produzione commerciale l'eclettismo si diffuse ancora più: nelle ville e nei villini si è arrivati a sfoggiare i vari stili (perfino il moresco e il giapponese) anche nei singoli ambienti.

Le ricerche e gli studi hanno portato uno stato di oscillazione e di incertezza negli spiriti e nei gusti: hanno portato l'eclettismo universale e quindi un'arte senza unità, senza un principio intimo e costitutivo riconosciuto e ammesso da tutti.

Ma nonostante tutta questa confusione,

ripeto, un filo conduttore, quasi invisibile in certi decenni, c'è stato. Indagine non facile, ma sicura. V'è tutto un movimento lento, inuguale, incerto, ma reale, che lega molti, i più grandi, monumenti e spiega, in certo modo, l'architettura d'oggi.

Esaminiamoli brevissimamente. Il periodo napoleonico afferma definitivamente, ma con forme gelide, convenzionali, direi diplomatiche (qualche volta, specie nell'architettura minore e nell'arredamento, grottesche), quel movimento, susseguito alla sfrenatezza del Sei e del Settecento, che nacque alla fine del secolo XVIII in Italia, con il ritorno alle forme più nobili e più pure del classicismo (Piranesi, Galilei, Morelli).

Finita l'epoca degli archi di trionfo e dei templi, nell'applicazione ai temi quotidiani questa architettura imperiale si andò trasformando, aderì di più alla vita, perdette quel fare enfatico e teatrale e rigido, si spogliò delle spalline e delle piume, e da questa trasformazione nacque

lo stile greco-romano, o neo-classico, di pretta marca francese che dominò il mondo intero per molti e molti lustri (dal 1840 al 1900). Insieme con il crescente predominio intellettuale (e, occorre riconoscerlo, con la esemplare sapienza penetrativa dei diplomatici) la Francia impose il suo nuovo verbo ovunque, in Europa e in America. Fu costituita la famosa École d'Architécture, che ancora oggi vanta una potenza universale formidabile.

Rappresentanti principi il Duc, il Duban, il Labrouste, il Waudoyer.

L'*Intime Club* fu la sede del movimento e il centro di propaganda. Si arrivò così, cedendo sempre in finezza e sobrietà, a Carlo Garnier con l'Opéra di Parigi e al Poelaert con il Palazzo di Giustizia di Bruxelles, il colosso nel quale culmina lo spirito ottocentesco, affannato, complicato, grave, caotico, sciatto, borghesissimo, ma purtuttavia grandioso e potente: nello stesso modo come il melodramma era arrivato alle forme comples-

se e faticose, ma sublimi, di Riccardo Wagner.

Come la Francia e il Belgio, così anche la Germania seguì questo movimento, che ebbe la sua maggiore espressione con il Wallot, nel Parlamento di Berlino.

L'Italia aveva, dopo il periodo post-napoleonico, mantenuto le sue tradizioni più romane e cinquecentesche, specialmente in Roma con il Vespignani e il Carimini, in Firenze con il Cipolla, in Napoli con l'Alvino; ma dopo il '70 sentì il flusso europeo neo-classico, specialmente nella scuola romana di architettura retta da Luigi Rosso. Nacque così il Monumento a Vitt. Emanuele del Sacconi, concezione più greca che romana, con gustosissimi e raffinati particolari etruschi, ma confezionato alla foggia artificiosa e carica dei francesi.

Il Palazzo di Giustizia di Roma presentato dal Calderini nel concorso nazionale in schietta veste seicentesca subì pur esso, nello svolgimento del lavoro, la

imperante influenza, e coprì i suoi sereni e lisci muri con timpani pieni, con teste, con festoni e con patere neo-classiche.

Mentre dunque in tutta l'Europa, e per riflesso nelle Americhe, si svolgeva questa graduale evoluzione dal carattere imperiale a quello neo-classico, contemporaneamente e parallelamente fiorivano, come abbiamo veduto, le espressioni eclettiche (nazionalistiche, regionali, esotiche), le più disparate e le più capricciose. Ma — e questo è bene fissarlo molto chiaramente, perchè della massima importanza — i grandi monumenti tipici della civiltà (Palazzi di Giustizia, Parlamenti, ecc.) venivano tutti creati con linee neo-classiche, nello stile cioè dominante e rappresentativo dell'epoca.

Un altro fatto, oltre l'eclettismo, sopravvenne negli ultimi decenni a turbare il regolare svolgimento dell'architettura e a rendere meno evidente e sensibile la logica concatenazione di quanto si veniva costruendo.

Il ferro, come materiale principe di costruzione, con la sua miracolosa potenza, suggerì nuove strutture, permise nuove proporzioni, impose nuovi ritmi decorativi. Sembrò davvero, verso il 1880, che una rivoluzione clamorosa e violentissima cambiasse di colpo la faccia dell'architettura universale.

Eiffel slanciò la sua torre a 300 metri di altezza, e l'Hardy e il Duval costruirono il famoso Palais des machines, che doveva rappresentare la nuova religione architettonica: «il ferro mai deve essere nascosto, ma apparire alla superficie, là dove è necessario, con i suoi bulloni e le sue piastre». Il razionalismo (allora si era in pieno positivismo filosofico) cominciava a farsi sentire ed avanzava imperiosamente i suoi diritti.

Nelle critiche ai progetti presentati al Concorso per l'Esposizione di Parigi del 1889 si leggeva (*Revue de l'Architecture et des travaux publics*, 1886):

«Non vi deve essere menzogna. Se

il monumento è in ferro, deve avere anche l'apparenza del ferro: non è il caso di ritornare ai progetti di scuola.

« L'arch. Dutert ha adottato un sistema di costruzione francamente metallica, e il suo progetto fa piacere all'occhio: tuttavia noi indicheremo come non confacenti alla natura del metallo le travate arcuate delle facciate. Questo sistema d'archi è vecchio. Non sappiamo oramai che, essendo il ferro tirato in barre dritte, e lavorando esso più vantaggiosamente in tali condizioni, deve essere impiegato esclusivamente in forme dritte e non arcuate? La linea dritta deve oramai dominare ».

E a proposito di altro progetto: « La grande arcata è falsa, quindi brutta. Se si fossero fatti discendere i piloni fino a terra, senza legarli con archi, avremmo avuto maggiore franchezza, e quindi, maggiore bellezza ».

Addirittura identificazione del razionale col bello!

E ancora: « Bisogna cercare oramai una architettura metallica, assolutamente razionale ».

Par di sentire i discorsi d'oggi, riferiti al cemento armato: è cambiato il materiale, ma la tesi è la stessa. Anche allora non si voleva capire da parte degli intransigenti razionalisti, che l'arte è essenzialmente bisogno dello spirito e non semplice applicazione — anche se fatta con gusto — delle risorse tecniche.

La rivoluzione del ferro fallì. Il potente materiale rinunziò alla egemonia e seguitò a prestare i suoi buoni servigi all'architettura.

Ma la sua apparizione servì ad accelerare il ritmo dell'evoluzione verso una maggiore audacia, verso una più spontanea liberazione dalle forme e dalle proporzioni abituali.

Il neo-classico, che abbiamo accompagnato fino al Garnier in Francia, al Wallot in Germania e al Sacconi in Italia, si fa più libero verso la fine del secolo, e

comincia ad assumere atteggiamenti tali da far spesso dimenticare la sua genesi.

S'affaccia — reazione salutare alle macchinose fantasie dei decenni precedenti — il bisogno della sobrietà, della sintesi, della castigatezza. Rimane sempre lo spirito classico, la proporzione ampia; resistono ancora i grossi piloni murari, gli ampi cornicioni, i portali, gli arconi: ma ogni cosa comincia a respirare, ogni pezzo comincia ad assumere un suo ruolo nella composizione generale.

È questo il momento più delicato della trasformazione. Poco prima ancora colonnoni e timpani, e festoni e cartellette; poco dopo gioco di piani nudi, ritmi inventati, sagome fantasiose: ma, ripeto, è sempre uno spirito che aleggia sulla composizione: il classico.

Occorre seguire con attenzione l'opera di alcuni grandi di tale epoca per comprendere le sfumature di questo breve periodo di rapida trasformazione; basta forse passare in rassegna i lavori di O. Wa-

gner, e, da noi, di Raimondo d'Aronco. Otto Wagner iniziò la sua carriera con il classicissimo progetto per il Palazzo di Giustizia di Budapest, la proseguì con lo stesso sentimento nei vari Palazzi di Vienna, sentì la suggestione del metallo apparente nel progetto per il Museo Francesco Giuseppe e finì col fondare la nuova scuola viennese, che culminò poco dopo con i suoi giovani alunni, l'Olbrich (il fondatore della Colonia di Darmstadt) e Giuseppe Hoffmann, capo riconosciuto della secessione.

Tutta la loro scuola risente di queste trasformazioni.

Apparve allora il germe di una tendenza che sembrò in un certo momento (e quasi tutti ci caddero!) il naturale e definitivo sbocco dell'arte moderna: il floreale. Ma questo aveva il male in sè stesso: nasceva da speculazioni decorative, quando ancora il processo delle forme architettoniche era in prima formazione. Giovò il liberty a rendere più ra-

pido il movimento modernista o lo arrestò, proprio sul principio?

Forse non giovò, perchè deviò la corrente che era allora sana e che procedeva nel suo regolare sviluppo. Fu una piccola, o grande, malattia.

In Germania il classico è più resistente: Ludovico Hoffmann, il Berens, il Messel, sono proprio classici nell'anima, e a stento (più degli altri il Berens) arrivano a forme abbastanza moderne.

In Francia il fenomeno è invece più semplice e più chiaro. Nei prodotti classicisti dell'école de Beaux-Arts si insinua il vento fresco della liberazione, con tendenza a espressioni più leggere, più aderenti alla vita. Appaiono i primi bow-windows estesi su tutta la facciata di un palazzo, e rapidamente questo motivo diventa il dominante di tutta l'architettura. Le superfici cominciano a spogliarsi: permangono ancora per qualche anno i cornicioni, sebbene ridotti, le fasce, qualche cartella, qualche festone, ma presto

anche questo bagaglio sparisce, prende il sopravvento la ondulosità dei muri (Plumet).

In Italia Raimondo d'Aronco fu il primo a gridare. Dalle forme ancora classiche del suo progetto per il Palazzo di Giustizia di Roma, passò, gradatamente, alle prime semplificazioni del Padiglione dell'Esposizione d'architettura di Torino del 1890 (gioiello di architettura di quell'epoca, che rimarrà come uno dei capisaldi della storia dell'architettura italiana), fino alla forme nude e modernissime dell' Esposizione di Torino del 1902.

Con il D'Aronco furono vessilliferi della modernità Gaetano Moretti (ancora neo-classico nel Concorso per il Palazzo del Parlamento a Magnanapoli, già molto moderno negli edifici funerari in Lombardia e nelle centrali idroelettriche) Giuseppe Sommaruga, più audace ancora e personalissimo, e Giulio Magni.

Questa corrente di modernismo guadagnò ben presto anche alcuni architetti che meno degli altri erano rimasti incanalati nella corrente neo-classica, essendo esponenti di indirizzi eclettici o nazionalisti.

Il Boberg abbandona gradatamente i ricordi paesani e arriva a fondare la nuova scuola svedese.

Il Berlage in Olanda e il Saarinen nella Finlandia ne seguono l'esempio.

La mostra dei progetti per il Concorso della Pace all'Aja fu l'espressione palpabile di questa trasformazione dell'architettura. Là vedemmo insieme le forme ancora classicheggianti dei francesi e quelle già più audaci dei tedeschi e degli austriaci: insieme vedemmo gli ultimi resti dell'eclettismo e del regionalismo. Vinse ancora — ultimo guizzo contro le nuove correnti — il progetto del Cordonnier, di Lilla, con un prospettone rinascenza fiamminga, affastellato e greve. Questo edificio, poi costruito, fu imme-

diatamente e irrevocabilmente dimenticato: la sua apparizione anacronistica lo ha condannato per sempre.

Siamo agli ultimi quattro anni prima della guerra, dal 1910 al 1914. L'arte nuova comincia a precisare le sue caratteristiche. Ancora reminiscenze e nostalgie classiche, specialmente in Germania, ma in atteggiamenti tutti personali (W. Kreis, Billing): in Francia appare Augusto Perret, con il Teatro dei Campi Elisi, dove, internamente, si annuncia l'architettura del cemento armato, ma esternamente resistono ancora i riquadri e i cornicioni.

In America i grattacieli hanno ancora la falsariga classica, ma cominciano a perdere la grottesca sovrapposizione di ordini e la figura rigidamente parallelepipeda.

Le forme si precisano in una aristocratica sobrietà e sopratutto nella perfezione della esecuzione, nella ricercatezza dei materiali. Breve, ma fulgido

periodo di aristocrazia fu questo, prossimo ad una sintesi quasi perfetta, troncato brutalmente dal fulmineo incendio europeo.

Passati gli anni della guerra e dell'immediato dopo guerra, l'architettura, ecco, si risveglia e riprende il suo ciclo. Si riallaccia alle forme abbandonate nei dieci anni di assopimento, e riprende il ritmo dell'evoluzione con maggiore rapidità, con maggiore sicurezza, spesso (nei paesi vinti) addirittura con sfrenatezza.

Si procede con maniere assai più sbrigative. Il lavoro di rinuncia, di sintesi, di denudamento non è più graduale, ma stringente.

Si vuole arrivare subito, d'un salto, alla conclusione, riguadagnando i 10 anni perduti. Si vuole creare definitivamente la nuova architettura.

Intanto il cemento armato ha fatto passi da gigante. Pochi pilastri di 30 centimetri mi sostengono una casa di sei piani, dove prima dovevo allineare molte

grosse colonne o frequenti piloni massicci. Posso gettare solettoni sporgenti anche 10, anche 20 metri, senza la necessità di doverli sostenere; posso voltare cupole gigantesche e leggerissime e posso coprire i fiumi con un solo arcone di 100 metri di freccia e con soli 70 centimetri di spessore in chiave!

Intanto l'industria edilizia si è organizzata: macchine nuove mi scavano il terreno, e in un batter d'occhio riempiono di terra un camion; altre mi triturano le pietre, mi impastano le malte; altre mi sollevano il calcestruzzo e me lo distribuiscono in un baleno nelle casseforme di legno. La fabbrica cresce a vista d'occhio: ogni quindici giorni si eleva d'un piano. Gli infissi vengono, puntualmente, dalle grandi officine, e son collocati in opera immediatamente. L'architetto non arriva più in tempo a preparare i disegni: occorre industrializzare pure lo studio: il calcolatore del cemento armato, il disegnatore degli infissi, il disegnatore delle piante.

Le grandi case preparano i progetti per gli impianti sanitari, per il riscaldamento, per la luce.

Tutto si meccanizza. I materiali artificiali prendono il sopravvento sui naturali: prendono il sopravvento i cementi, i vari surrogati del legno, il ferro in forme elementari. Le pietre costano troppo, son di lavorazione lenta, di difficile trasporto, pesano eccessivamente; al più si adoperano i marmi in lastre di rivestimento ornamentale, placcature di 2 centimetri di spessore.

Il linoleum, la gomma, in rotoli facilmente trasportabili, hanno soppiantato il cotto e il marmo nei pavimenti.

I muri si fanno vuoti, spesso ai mattoni si sostituisce un qualsiasi materiale leggero, facilmente manovrabile, incombustibile, coibente.

Ecco allora che l'edificio meno pesante, di costruzione rapida, con muri sottili, può andare più alto; ai sei piani di anteguerra se ne possono aggiungere altri due, altri quattro, altri dieci.

In America i grattacieli salgono a 50, a 55 piani.

La sorprendente audacia dei calcolatori di cemento armato ci permette di elevare muri sopra il vuoto, senza sostegni speciali: ed ecco le case a gradoni, con 4 o 6 piani gradatamente arretrati, dotati di magnifiche terrazze pensili a livello degli appartamenti. Ninive non è più una leggenda.

Intanto le arti minori han fatto progressi giganteschi: il vetro sopratutto diviene un materiale principe, ed assume nella nuova costruzione una delle parti principali.

I bisogni dell'uomo — spirituali e materiali — sono cambiati radicalmente.

Non più il lusso sontuoso, non più il fasto ingombrante. Non più le case immense, con i saloni altissimi e carichi di decorazione. Poche stanze, larghe e alte quanto basta, quasi nude, ma linde, igieniche, serene, confortabili. La servitù è scarsa, costa troppo ed è troppo esigente.

Anche la vita, dunque, si organizza industrialmente.

Le direttive sempliciste dell'architettura, che negli ultimi anni avanti alla guerra erano frutto di una sapiente e ponderata elaborazione verso uno stile schiettamente rappresentativo dell'epoca, trovano, nella vita d'oggi, il terreno meravigliosamente adatto al loro sviluppo, e, appunto per ciò, e per la estrema ricchezza dei mezzi meccanici, si sviluppano in ritmo così smisuratamente accelerato, che è addirittura difficile alla mente umana seguirne con chiarezza di visione i passi.

Ma ancora due fenomeni importantissimi contribuiscono alla evoluzione rapida e tipica dell'architettura.

La sostituzione dei materiali artificiali (e quindi creati in opera) ai naturali e locali, la facilità prodigiosa dei trasporti, la ancora più sorprendente organizzazione meccanica dei cantieri hanno portato di conseguenza all'uso degli stessi metodi

costruttivi, e quindi alla uguaglianza delle architetture. Mentre nel primo decennio del secolo si vedevano ancora in Parigi le case costruite con la loro pietra calcare bianca, che, pur nelle nuove formule semplificate, conservava il carattere tipico della grande metropoli, mentre in Germania e in Olanda si costruiva ancora con le arenarie grigie e con i mattoni, oggi vediamo a Parigi (via Mallet-Stevens) gli stessi materiali (cementi, intonaci, metalli, vetri) e le stesse foggie di adoperarli che vediamo a Berlino, a Stoccarda, in Olanda.

Uguaglianza dunque, universalità di metodi e di apparenze: e le ristrettezze economiche del dopo-guerra e la rinunzia alla costruzione (anche perchè oramai esistenti) di grandi palazzi monumentali, hanno accentuato questo indirizzo.

Finalmente un ultimo fatto ha contribuito grandemente a imprimere all'architettura d'oggi il suo speciale orientamento: l'urbanesimo.

Questo fenomeno, già vecchio come fenomeno sociale, ha assunto in questi anni del dopo-guerra una grande importanza edilizia e, di conseguenza, architettonica.

La necessità, dopo parecchi anni di sosta, di riprendere le costruzioni interrotte, i maggiori bisogni rispondenti alle migliorate condizioni delle classi povere, hanno portato alla costituzione di grandi organizzazioni edilizie, statali o private.

Il solitario proprietario di un'area che chiede all'architetto la sua dimora isolata, è divenuto un episodio rarissimo, del tutto trascurabile. Sono gli istituti governativi o comunali, sono le grandi Società che impiantano addirittura nuovi quartieri, creati con organicità di intendimenti, con mezzi finanziari potentissimi e quindi con sollecite realizzazioni. Ed ecco che il fenomeno del grande urbanismo assume una funzione direttiva nell'architettura, poichè le costruzioni, non più individuali, rispecchianti cioè i carat-

teri e le esigenze dei singoli proprietari, nascono lungo una strada o intorno ad una piazza con carattere collettivo ed unitario.

Alla industrializzazione dei materiali e dei cantieri, alla organizzazione della vita, si unisce la industrializzazione dell'edilizia generale, della via, del quartiere, della città.

Le lunghe arterie di Charlottenburg e di Amburgo ci fanno toccar con mano quanto son venuto esponendo.

Non bisogna credere tuttavia che questa unitarietà di mezzi e di carattere ci abbia portato ad una architettura assolutamente e definitivamente internazionale.

Soltanto il Le Corbusier e i giovani architetti della nuova scuola russa ne sono oggi i tenaci ed infaticabili assertori.

Basandosi sulle teorie del razionalismo e dello scientifismo, il Le Corbusier tronca ogni legame perfino con i metodi costruttivi e di vita oggi ancora in uso, bandisce dalle sue composizioni ogni particolare

che non sia strettamente suggerito da necessità tecniche, e crea (meglio, crede di creare) la casa-utensile, la casa-macchina, costruita in serie, a ottimo mercato. Troppo noto è il suo clamoroso progetto per il palazzo delle Nazioni in Ginevra, perchè io debba insistere a parlarne. È bene ricordare come egli abbia tentato gli esperimenti più audaci estendendoli anche all'urbanistica. Sua (per lo meno egli ne è stato il principale divulgatore) la visione della casa sopralzata dal suolo, onde far penetrare i veicoli fin presso le scale e gli ascensori, sua la concezione delle grandi pareti vetrate onde illuminare uniformemente tutti gli angoli delle stanze, sua la concezione delle sale di riunioni pubbliche, a superfici curve disposte secondo le leggi acustiche.

I Russi, più cerebrali, più lirici, più metafisici, tendono pur essi al puro razionalismo scientifico, e ad esso rimangono ligi nello sviluppo delle opere, ma nello spirito generale, nella immaginazione,

nella creazione insomma dei loro edifici sono quanto nessun altro popolo fantastici, fino alla stravaganza, fino al delirio, fino cioè al massimo grado della irrazionalità.

Nella aspirazione dei russi dunque l'architettura assume carattere prettamente internazionale: assolutamente nulla può richiamarci alla memoria sentimenti ed usi passati, e tanto meno forme e foggie tradizionali.

Come in politica, si sono imposti la distruzione completa del passato, per gettarsi a capo-fitto nella più allegra avventura, disegnando progetti chimerici e paradossali, dove non sai fino a che punto devi credere al tormento dell'anima russa, e quanta parte abbia invece la sfida e il ridicolo.

Tali appariscono i disegni per la nuova biblioteca di Leningrado, specialmente quello dell'arch. Paschkoff consistente in un perfetto cilindro colossale (dentro cui si distribuiscono le sale come in un transatlantico) poggiato su grossi mensoloni di

cemento armato, e l'altro dell'arch. Leonidow, che costringe tutti i servizi nell'interno di una sfera gigantesca, trattenuta ferma, perchè non ruzzoli, da lunghi e possenti tiranti di ferro, come per le antenne radiotelegrafiche.

Ma quando poi questi *compagni* han dovuto effettivamente costruire, allora si son veduti costretti a rinunziare ai sogni e alle chimere; si son trovati di fronte a problemi troppo difficili per loro, affatto impreparati e con pochissimi rubli tra le mani.

Si sono ripiegati allora su se stessi, contentandosi di rubacchiare dai tedeschi, costruendo senza convinzione e senza fortuna.

La Casa dei Sovieti in Brjank, e l'auditorium Lenin in Mosca sono due modestissime ed insignificanti concezioni. Dove trovi qui lo spirito rivoluzionario internazionale? Anche nella costruzione delle case di abitazione, non v'è un'idea singolare, non una trovata, non uno

spunto lieve che si elevi dai più banali luoghi comuni.

Tanto vivi sono i rapporti tra i russi e il Le Corbusier che questi è stato ultimamente incaricato dal governo dei Sovieti di costruire a Mosca un grosso ministero, ultima ed estrema espressione dell'esasperazione razionalista. Qui ogni funzione si compie artificialmente, perfino la immissione dell'aria in tutti gli ambienti di tutti i piani, poichè i muri esterni sono completamente privi di finestre, e solo la luce li attraversa nei tratti dove il vetro fisso sostituisce il cemento.

In Germania non si palesa ancora un carattere dominante e preciso: ancora perdura, in mezzo a grandi incertezze, la lotta tra la linea verticale e la orizzontale. Gli immensi stabilimenti di P. Bonatz (Stummhaus in Düsseldorf), dell'Issel (gli uffici della centrale di Klingenberg), i mirabili edifici della compagnia Siemens creati da Hans Hertlein, vere cat-

tedrali della grande industria moderna, perchè altissimi, perchè basati su ritmi insistentemente ripetuti, a piani bassi ed uguali, perchè costruiti con potenti ossature di ferro e di cemento armato, palesano prevalentemente il senso verticale.

Fritz Höger invece insiste sull'orizzontale, ed eleva in Amburgo un palazzo del Commercio creando una delle pagine più originali della nuova architettura tedesca, specialmente per la franca disinvoltura con cui svolge la pianta del fabbricato terminante a punta all'incrocio delle due strade, e per il sapiente ritiro degli ultimi piani.

In questi esempi ancora qualche spunto, per lo meno strutturale, del passato riappare, sebbene assimilato intimamente e perfettamente rielaborato. Maggiore audacia e spregiudicatezza troviamo negli interni, specie nelle costruzioni delle grandi volte a costoni di cemento armato, come nella celebre rotonda dell'Esposizione di Brünn (1928) di Josef Kalous.

Paul Bonatz è però di tutti il più equilibrato e armonico.

La sua stazione di Stuttgart, temperata, organica, densa di carattere, costituisce senza dubbio una delle più significative opere d'arte moderna. Anche Wihelm Kreis, che già era maestro venerato prima della guerra e famoso per i suoi edifici commerciali ancora classicheggianti, s'è in questi ultimi anni completamente trasformato e, seguendo le direttive meno spinte, ha innalzato edifici di notevole modernità quali la Stazione di Meissen, dove è singolarissima la formula-modulo quadrata, presa a base di ogni struttura e di ogni decorazione, e la Banca Comunale di Bochum.

Derivano in minor grado dall'arte d'anteguerra, e sono quindi più rappresentative del momento attuale, le opere del Fahrenkamp, specie nella chiesa di Mülheim, di Dominikus Böhn nelle Chiese in Mainz e in Neu-Ulm, di Vinzenz Baier nella facciata dell'Esposizione di Brünn

1928, di Otto G. Schweizer nel planetario e nello stadio di Norimberga.

Composti e sereni spesso sono gli interni, tra i quali mi piace ricordare la scala del « Mannheimer Hof » in Mannheim, di Fritz Becker: più vivi gli ultimi locali di divertimento, alle volte addirittura esasperanti per l'applicazione fantastica della luce nascosta, come nel Cinema Universum, in Berlino, costruito dal Mendelsohn.

Nelle piccole case di abitazione il carattere tedesco è meno spiccato: sia quelle del Poelzig sia quelle del Cropius, costruite in Stuttgart nel 1927, si possono mettere accanto a quelle del Le Corbusier e del Mallet-Stevens.

Qui è opportuno fare una osservazione generale. Mentre nelle parti esterne dei maggiori edifici, alcuni caratteri nazionali, per lo meno alcuni atteggiamenti dei vari spiriti nazionali sono palesi, e la differenziazione tra i vari popoli si rende sensibile, negli interni di non grande impor-

tanza e specialmente nelle piccole costruzioni di abitazione essi spariscono. Gli è che i problemi degli interni e dei piccoli edifici si presentano sempre a masse a tre dimensioni, che lo spirito logico e rigoroso può dominare incontrastato e risolvere.

Nelle grandi costruzioni invece, si arriva sempre, ad un certo punto, allo studio della facciata a due dimensioni. Ecco che entra in giuoco allora la fantasia. La logica non si sente di comporre da sola, chiama in aiuto lo spirito, il quale non può mai prescindere dalla razza e quindi dalla tradizione.

La piccola villa di Mies van der Rohe, per esempio, s'è completamente sbarazzata di tutti gli *impedimenta* romantici o classicisti, ed è tedesca come potrebbe essere olandese o francese: i problemi culturali in così modesto soggetto son messi da parte, per far trionfare esclusivamente le esigenze della vita contemporanea.

Mies van der Rohe, di natura insieme fiera e timida, è uno dei giovani architetti tedeschi di maggiore avvenire; il suo padiglione all'Esposizione di Barcellona dell'anno scorso era di una singolarità impressionante. Esso non racchiudeva ambienti determinati e precisi: alcune pareti, alte meno di quattro metri, quali di marmo, quali di vetro, si alternavano con spazi del tutto liberi, alle volte collegate tra loro da soffitti pieni, altre volte lasciate allo scoperto: quasi una serie di paraventi immobili.

Nessun oggetto esposto, nessun simbolo. Ritmi. Sinfonia di linee e di colore: null'altro. Anzichè costruire un pomposo padiglione, con sala d'onore e gallerie e porticati, come hanno fatto tutte le nazioni, la Germania ha dichiarato la sua presenza con questa semplice carta da visita, con questa modesta romanza senza parole. Espressione (oh quanto ostentata!) di modestia di vita, anzi di miseria? Indirizzo spirituale antimperialistico?

Vicina alla Germania è la Svizzera: gli stessi caratteri, sebbene meno accentuati. La nuova stazione in Zurigo, dell'arch. Pfister, deriva evidentemente dall'arte di P. Bonatz, come pure la bella Chiesa di S. Antonio eretta in Basilea da Karl Moser risente dei grandi edifici industriali di Berlino. L'interno è invece direttamente ispirato alle chiese del Perret.

L'architettura americana vale sopratutto per i suoi grattacieli. L'Hood e l'Hovart sono gli assi di queste acrobazie, ed a loro si aggiunge oggi Eliel Saarinen, il mistico architetto finlandese, il quale dopo aver popolato la propria patria dei suoi romanzi architettonici, si trapiantò in America dove presentò, per la nuova sede della Chicago Tribune, un nuovo modello di palazzo-torre, fissandone con mano ferma le caratteristiche. Il modello non fu accettato (eterno mistero dei concorsi!) ma il tipo-Saarinen, a steli verti-

cali e a conclusioni terminali prismatiche, è quello oramai da tutti adottato.

Al grattacielo semplice, a una sola torre, come quello dell'American Radiator C. a Nuova York (1925) oggi si preferisce il grattacielo composto, a più torri, come quello della Southwestern Beel Telephone C. in Saint Louis e si pensa seriamente alla possibilità di realizzare le fantasie e gli incubi di Hugh Ferriss.

Dove si arriverà di questo passo?

Quali altre vertigini ci prepara il nuovo mondo?

La Cecoslovacchia, nazione di recente formazione, non presenta caratteri speciali. La casa in Praga degli arch. Mühlstein e Fürst risente dell'architettura del Fahenkanp, e lo scalone della scuola di Pedebrady del Vejtech può classificarsi tedesco o francese, a piacere.

L'arte che invece palesa i caratteri senza dubbio più moderni, è l'Olanda.

L'architettura olandese ha sbalordito ed ha influenzato tutto il mondo; essa è l'architettura moderna per eccellenza. I suoi postulati sono netti, e formano i caposaldi del catechismo architettonico contemporaneo.

Grandi superfici terse, nude, a mattoni o intonacate, e vaste zone sfinestrate. Parallelepipedi schiacciati, coperti a terrazza, alternati a torri quadrangolari, altissime. Contrasto coraggioso di masse e di chiaroscuri. Nessun ritmo usuale, nessuna proporzione consuetudinaria. Architettura fatta tutta di dadi, messi uno vicino all'altro o sovrapposti: gioco cubista che diresti infantile se non lo riconoscessi sapiente.

Finestre larghe, angolari, protette da tettoie di cemento armato. Particolari accuratissimi: infissi di ferro trafilato, cristalli tersissimi.

L'Oud, Van der Tak, Brinkmann, M. de Klerk, e sopratutti W. M. Dudok, sono i maggiori maestri: uomini nuovi, che

pensano e sognano nella più feconda libertà di spirito. La colonia di convalescenza « Zonnestraal » in Hilversum, la cittadina tutta nuova, sorta d'incanto a rivelare al mondo attonito la potenza della nuova creazione (avvenimento analogo alla fondazione della colonia di Darmstadt per opera di J. Olbrich), è oggi l'espressione più pura e genuina del nuovo verbo.

L'insieme delle costruzioni si compone di vari padiglioni disposti a forma di V, e in modo da rispondere alla duplice esigenza di orientare tutte le stanze da letto verso il sole e di permettere di godere della vista del paesaggio senza alcun ostacolo.

Ogni preoccupazione di esigenze di composizione sembra essere stata sdegnata, tanto dal punto di vista architettonico quanto da quello decorativo. Nessuna concessione a sentimenti di monumentalità o di intimità: nessuna indicazione dell'entrata principale. Non si ve-

dono che pareti di metallo e vetro con parapetti bassissimi e continui. L'intera costruzione non è che un insieme di piloni e solai e pareti di vetro.

Questo edificio, accentuando, fino al parossismo, le caratteristiche della nuova architettura, ne rivela insieme le gravi manchevolezze e i veri difetti. Queste grandi vetrate (a parte ogni considerazione, pur grave, di economia nel bilancio del riscaldamento degli ambienti) non ottengono, in realtà, l'effetto che si ricercava.

Non si ha nell'interno di questo edificio l'impressione di una grande illuminazione, poichè manca ogni base di paragone. Non vi sono passaggi di luce: l'unico contrasto che si ha è con l'esterno, ed allora l'interno dà sempre l'impressione di oscurità e di tristezza.

Questo senso di non avere ambienti chiusi, delimitati, stanca e affanna: si ha l'impressione di non poter mai godere di un poco di riposo.

In questo edificio le tendenze moderniste, anche per la sua destinazione, sono molto accentuate, ma le osservazioni che esso mi ha suggerito, possono applicarsi a tutta l'architettura olandese.

Essa è troppo radicale, troppo astratta, troppo cerebrale. Quest'uomo dell'avvenire, che dovrà abitare in queste case di cemento, acciaio e vetro, non è poi una creazione arbitraria di cervelli troppo avidi di sognare a tutti i costi una fittizia società meccanizzata?

È però necessario spiegare come per noi italiani questa architettura apparisca piu rivoluzionaria di quanto in realtà non sia. In Olanda, dove la vediamo accanto alle antiche casette allineate sui lenti canali, il contrasto tra vecchio e nuovo è meno stridente.

Il pittoresco, l'asimmetrico, il modesto, il basso, sono stati sempre i sensi dominanti della edilizia olandese. Perciò, mentre il Dudok e i suoi compagni hanno trovato le nuove forme d'arte moderna,

hanno tuttavia insieme conservato sempre una certa aria di famiglia, che dà al loro indirizzo una saldezza seria e duratura.

Nè il loro razionalismo è sempre così sincero come può apparire all'esterno. Spesso l'amore per un muro tutto pieno e liscio fa rinunziare alla luce di un salone o di una scala, che si debbono contentare di essere tristemente illuminati da un alto lucernario.

Lo spirito lotta dunque contro il puro tecnicismo, e spesso vince la partita.

Uno spettacolo veramente letificante e commovente che si prova oggi in Olanda è la constatazione dell'accettazione generale e completa, da parte di tutti i cittadini, del nuovo credo architettonico. Là son terminate le discussioni, là sono morti i partiti.

Tutti lavorano soltanto al perfezionamento e al consolidamento di quest'arte divenuta veramente nazionale.

Battaglie invece, e ancora asprissime, si combattono in Francia, dove una schiera

di modernisti, esigua ma fortissima, non conosce transazioni nè accomodamenti, e vanta già al suo attivo parecchie vittorie, tra cui l'affidamento, da parte del Governo, degli edifici dell'Esposizione di Parigi del 1925.

Alle forme dell'arte nuova i francesi già si erano venuti avvicinando prima della guerra, specialmente nelle case di abitazione, dove (come già ho accennato) i lunghi bow-windows, le facciate modellate a rigonfi, si erano spogliate man mano di ogni ricordo stilistico e di ogni decorazione: avevano ancora abbandonato per sempre i fiorami realisti del Séguin, che sembravano indispensabili in ogni edificio innalzato nei nuovi quartieri intorno alla Place de l'Etoile. La Moda, dea parigina, ebbe allora un suo gran colpo.

Presto si rinunziò anche alle sinuosità delle superfici e, auspice Augusto Perret, la linea dritta e rigida del cemento armato conquistò definitivamente l'architettura

francese. Vi fu un breve periodo di panico: si gridava ovunque al pericolo alemanno, e l'epiteto di *boche*, con ragione o no, fu appioppato a qualunque muraglia crescesse su suolo francese. Ma il gioco era sbagliato e fu di breve durata. I francesi all'esposizione del 1925, dalla quale fu esclusa la Germania, asserirono avanti a tutto il mondo che la nuova arte decorativa e la nuova architettura erano nate per loro merito.

Dalla spianata degli Invalidi partì ufficialmente la nuova dottrina, per l'insegnamento di tutti i popoli.

Se però non furono i francesi i primi a concretare la nuova tendenza (la quale, già preparata, come vedemmo, prima della guerra, per lenta evoluzione, dai belgi e dagli austriaci prima, e dai germanici poi, sbocciò con forme decise in primo luogo in Olanda), essi se ne impossessarono però subito (mi riferisco sempre a quel dato gruppo). Dobbiamo qui riconoscerlo, ed essi hanno poi cercato di farla aderire

al proprio temperamento, sì da darle carattere inconfondibile.

Confrontate un qualunque edificio francese moderno con uno olandese o con uno tedesco, e voi ne constaterete immediatamente la grande differenza.

In Germania non vedete mai un palazzo signorile: sarà originale, anche geniale qualche volta, sempre caratteristico come tutta l'arte tedesca; in Francia invece anche una modesta casa è raffinata, ma di rado un monumento è altamente espressivo.

Il ritmo è sempre più grandioso e nobile. Non eccessi di verticali alla tedesca, nè contrasti radicali alla olandese. Una compostezza signorile, alle volte arida, secca, silenziosa. I ritmi sono quasi sempre quelli vecchi classici, ma volutamente denudati. Non sempre il modernismo sembra convinto. La semplificazione è più suggerita dal metodo, che dalla sensibilità. Il francese per rinunziare all'aggettivo, al vezzo, all'or-

nato, deve sempre compiere uno sforzo: e questo si sente.

La nudità cruda, la verità che può anche non essere composta, è un attributo nordico, non latino.

Il Perret, nel teatrino dell'Esposizione, cubista e cementizio, non rinunzia, nel cornicione esterno, alla sua gola adagiata; Granet e Mathon, nel famoso edificio della Casa di pianoforti Pleyel; raddolciscono l'incontro delle pareti verticali con le orizzontali per mezzo di gusciotti e pianetti. Tony Garnier, l'astro di Lione, così rigido e meccanico nel suo padiglione di Parigi, si abbandona a reminiscenze romane nel grandioso e superbo stadio della sua città natale.

Ma anche quando la modernità è più spinta, o addirittura assoluta, il gesto, il respiro ricordan sempre l'ampiezza dei monumenti del passato, e l'abitudine di vita aristocratica.

Vi convincono i piloni monumentali che il Patout coraggiosamente innalzò

per pochi mesi in Piazza della Concordia, e, meglio, il vestibolo dell'Hôtel George V, a Parigi, del Le Franc, dove i segni della razza sono davvero fissati con mano di maestro.

Finezze, leggiadrie tutte francesi ci rivela il Beaudouin nella villetta di Neuilly e il Bourgeois in quella di Saint-Clair.

Civetteria tutta parigina, nella estrema nudità, aleggia nel restaurant Rue du Colisée a Parigi, del Siclif.

Il Mallet-Stevens finalmente ha costruito a Yères una villa, che non puoi trovarne una più deliziosa. La sapienza con cui è inquadrato il paesaggio, la disposizione facile e comoda di tutti gli ambienti, quel senso rustico e signorile nello stesso tempo; tutto contribuisce a rendere questo gioiello architettonico un vero capolavoro.

Poco ci rimane da dire dell'Austria: la sua caduta politica ha avuto un triste riflesso sulla sua arte. Le nuove costruzio-

ni di case risentono timidamente delle nuove correnti; rimane sempre maestro insuperato, sopratutto nella decorazione, Joseph Hofmann.

Anche nel Belgio non v'è stato un tangibile risveglio, e così in Inghilterra l'adesione alla modernità è incerta e modestissima.

Un aspetto singolare rivelano i paesi scandinavi. La modernità dello svedese Boberg non ha precipitato poi, dopo guerra (come è successo a quella del Berlage in Olanda), nelle nuove correnti europee; s'è fermata ed adagiata in forme locali, snellite tuttavia ed adeguate ai nuovi tempi.

Presi per sè, per il loro carattere intrinseco, alcuni di questi edifici sono di un profondo ed altissimo valore; basti accennare alla Chiesa in Hogalid del Tengbom, e alla scuola politecnica in Stocolma del Lallerstedt. Grandioso, austero ed elegantissimo insieme, meravigliosamente intonato all'ambiente è il nuovo

Palazzo Comunale di Stoccolma di Ragnar Ostberg, dove l'ispirazione all'arte italiana, e più specialmente alla veneta, si sposa mirabilmente al raffinato sentimento nordico.

È difficile trovare una pagina più bella del salone d'oro, tutto ricoperto di mosaici a grandi figurazioni.

Con eguale eleganza e aristocratica finezza alcuni svedesi riallacciano oggi con rinnovato slancio la loro architettura allo spirito classico più puro.

Sarà la mancanza di forme basilari di razza, sarà la lunga tradizione classicista, cui rimasero fedeli nei secoli scorsi, sarà la nostalgia verso l'arte mediterranea che rammenta loro quel sole e quei colori che sono loro negati; certamente questa insistenza tenace nell'attenersi alle forme romane e greche è singolare in questi popoli nordici.

Con quanta delicatezza e candore disegnò il Bergsten la facciata del padiglione di Parigi!

Quale nitida e logica castigatezza nella nuova biblioteca civica di Stoccolma, costruita dall'Asplund! Egualmente pacati, contenuti, riguardosi, rifuggenti dall'effetto, restii dall'inseguire la novità a tutti i costi, gli architetti Kampmann, Rafn e Jacobsen costruiscono la nuova sede centrale della polizia in Kopenhagen, e l'architetto Liljequist innalza il crematorio di Helsingfors.

Classicismo discreto, asciutto, riservato, aristocraticissimo, che abbiamo ultimamente ammirato in molti progetti degli scandinavi al Concorso per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra.

Di quali insegnamenti è ricca questa architettura scandinava, specialmente per noi italiani!

Con quali accorgimenti, con quale squisita sapienza è rielaborata la forma classica! Per essi il classico non è veste a buon prezzo, di facile taglio, da indossarsi in ogni circostanza. Essi lo adoperano nelle grandi occasioni, e con una misura che

rivela il culto e la venerazione. Si sente che essi non vedono al di fuori di esso altra verità, ma non ne abusano, non la avviliscono con l'uso banale quotidiano.

All'infuori degli edifici monumentali, le loro case sono linde, sobrie, silenziose, anonime: risentono anche queste dell'impostatura classica, ma nulla più della semplice impostatura dei ritmi e delle proporzioni.

Procedimento quasi analogo, sebbene più accettabile per ragione di parentela, si è svolto in questi ultimi anni tra noi in Italia.

Travolta la ricetta del Sommaruga dalla orrenda valanga delle facciate cementizie, per reagire contro questo che fu il più abbominevole periodo dell'Ottocento, ci riattaccammo alle forme più pure. Il liberismo, alle volte anche sfrenato, del D'Aronco e del Sommaruga fu messo da parte. Si tornò indietro e si fece un gran passo avanti nello stesso tempo.

Si cominciò ad odiare il cemento come materiale da decorazione, e tutto quanto era falso e volgare.

Le nuove tendenze europee verso la semplificazione vennero subito seguite ed assimilate. Si comprese che non era soltanto la ricerca del nuovo scopo precipuo dell'architettura, ma che più di una facciata stipata di motivi insulsi quanto fantastici, valeva una bella superficie tranquilla dove un portone o un poggiolo fossero eseguiti di vera pietra, e con linee composte e logiche.

Ma, intendiamoci, tutto ciò era ristretto a poche persone, isolate e poco potenti, e fu palesato in pochi esperimenti. La grande massa degli architetti italiani, seguitò a prediligere (e quanto ancora la predilige!) l'abbondanza delle cornici, dei festoni e delle finte bugne.

Nè questo ripiegamento verso forme più nobili significò adesione completa ed incondizionata al movimento ultramoderno degli altri paesi di Europa

Non v'è stato, in Italia, un gruppo totalmente e radicalmente modernista, come vi fu in Francia, in Germania, e sopratutto in Olanda.

Il modernismo in Italia s'è fermato — si può dire — alle sole teorie semplificatrici, senza saltare il fosso. Le formule razionaliste e ultra-moderne cominciano appena ora ad interessare alcuni giovanissimi architetti, specialmente delle regioni nordiche, ma queste sanno troppo di importazione, ed ancora non possono adattarsi al nostro clima speciale.

Il nostro modernismo invece si riattacca a tutta l'evoluzione della nostra architettura e rispecchia l'indole e le tradizioni regionali.

Tra i romani predomina, come è naturale, il senso ampio e solenne: tra i milanesi un maggiore riserbo, una maggiore circospezione.

I primi si riallacciano, con forme liberissime, alle architetture antiche, traendo

ispirazione perfino dai ruderi imperiali; e riannodandosi anche all'arte cinquecentesca, dalle larghe superfici, dalle possenti bozze e dalle superbe sagome. Non sempre apparisce l'ordine nelle masse possenti. Loro Nume è il Sangallo.

I secondi palesano la loro più diretta parentela con il classico della prima metà del secolo scorso, che ebbe largo sviluppo nell'Italia settentrionale. Rilievi moderati, cornici delicate, proporzioni slanciate. Quasi sempre l'ordine è presente. Loro Nume è il Palladio, vero precursore del classico ottocentesco.

I primi eccedono in enfasi: alle volte vedi in Roma alcune facciate di case economiche trattate come se fossero palazzi di Giustizia.

I secondi si indugiano in certe virtuosità arcadiche e trovatine — timpanini spezzati, obelischetti, riquadrature e dischi — che li sviano da più serie e logiche composizioni.

È necessaria la ricerca di una maggiore

essenzialità, per giungere ad una architettura duratura.

Ai gruppi di Roma e di Milano dobbiamo aggiungere quello di Venezia — dalle architetture fini e leggiadre — e quello di Torino, di tutti più audace e spregiudicato, ma ancora in formazione.

Se non classificabili in gruppi, altri architetti giovani operano singolarmente in Italia, a Verona, a Genova, a Firenze.

Bologna, dopo la fioritura del Rubbiani, ha subìto una stasi.

In Sicilia, dopo la scuola del Basile, si annunciano nuove energie, assai promettenti. (Nelle illustrazioni che seguono non tutti i giovani valorosi d'Italia sono rappresentati: difficoltà d'ogni natura impedirono di raccogliere tutti i documenti desiderati).

Ovunque l'aspirazione a forme nuove, e a tendenze moderniste, è frenata dal peso della tradizione, dal rispetto del passato.

È questa resistenza giustificata e spiegabile?

Molte speciali ragioni esistono, ed è bene segnalarle. Ragione prima è la immensa ricchezza di tesori d'arte del passato: la infinita varietà e la infinita bellezza dei volti delle nostre innumerevoli città parlano ogni giorno alle nostre anime, che ne sono commosse e a stento riescono a sottrarsi a tanto fascino. Gli altri popoli hanno più lieve questo peso, e possono muoversi con maggiore libertà.

Anche le nostre più grandi città non arrivano alle espansioni enfatiche delle grandi metropoli, e quindi il carattere dei vecchi quartieri rimane sempre presente.

Sentiamo di non poter azzardare nelle nostre vecchie vie audaci esperimenti senza comprometterne la divina armonia. Ciò che è permesso a Hilversum e ad Amburgo non lo si può permettere a Bologna o a Firenze.

Noi aborriamo dalle costruzioni a serie. Anche le case popolari, che coprono interi quartieri nuovi, le vogliamo diverse tra loro, individuate. Fin troppo, alle

volte. Da noi l'ambientismo e il carattere locale prendono sempre il sopravvento sul tipo dell'edificio. Se una semplice scuola elementare deve sorgere su di una piazza di un nuovo ricco rione, ne facciamo un monumento, *urbis ornamento*.

Noi finalmente non possiamo accettare le nuove formule fisse delle pareti completamente vetrate e dei piani bassi; ci dobbiamo difendere dal sole cocente e dall'eccessivo caldo per sei mesi dell'anno.

Noi siamo ricchissimi di materiali nobili da costruzione. Abbiamo ovunque e pietre e marmi e terrecotte, di facile lavorazione ed abbastanza a buon mercato. Abbiamo pure il cemento, ma il ferro vien da fuori. Una facciata in pietra, specialmente nell'Italia Settentrionale, non costa molto di più di una facciata in cemento. Ed una facciata in pietra sarà sempre più bella di una in cemento! Non possiamo costruire soltanto e sempre in cemento armato, per essere moderni a tutti i costi!

Questo adoperare dunque i materiali naturali e pesanti, in dimensioni che non possono troppo, per la loro natura, differenziarsi dalle vecchie, costituisce un vincolo e una limitazione.

Sono queste le ragioni fondamentali, di razza e di storia, che spiegano la nostra diffidenza nella grande corrente moderna che ha investito tutta l'Europa e l'America.

Mi si consenta però di aggiungere che questo rispetto per il passato è santo, nessuno lo contesta, ma spesso lo si esagera, o, meglio, non lo si comprende esattamente. Si nega troppo spesso la evoluzione e si confonde, e non sempre in buona fede, l'appellativo di italiano con quello di antico; nella stessa maniera che si vuol far passare per straniero ogni tentativo di modernità.

Maggiore studio, maggiori cognizioni gioverebbero.

Aderire perfettamente alla vita d'oggi, materiale e spirituale, pur rispettando

le condizioni di ambiente. Ammettere quanto vi ha di universale, di corrispondente alla civiltà contemporanea, nei movimenti artistici europei, innestandovi le nostre peculiari caratteristiche e tenendo presenti le nostre speciali esigenze di clima. Ecco il nostro còmpito.

Io vedo la nostra architettura contemporanea inquadrata in una grande compostezza e in una perfetta misura. Accetterà le proporzioni nuove consentite dai nuovi materiali, ma sempre subordinandole alla divina armonia che è la essenza di tutte le nostre arti e del nostro spirito. Accetterà, sempre più, la rinunzia alle vuote formule e alle incolori ripetizioni, la assoluta semplicità e sincerità delle forme, ma non potrà sempre ripudiare per partito preso la carezza di una decorazione opportuna.

Gli sforzi delle varie regioni dovranno incanalarsi su di un'unica via, e gli architetti affiatarsi maggiormente per

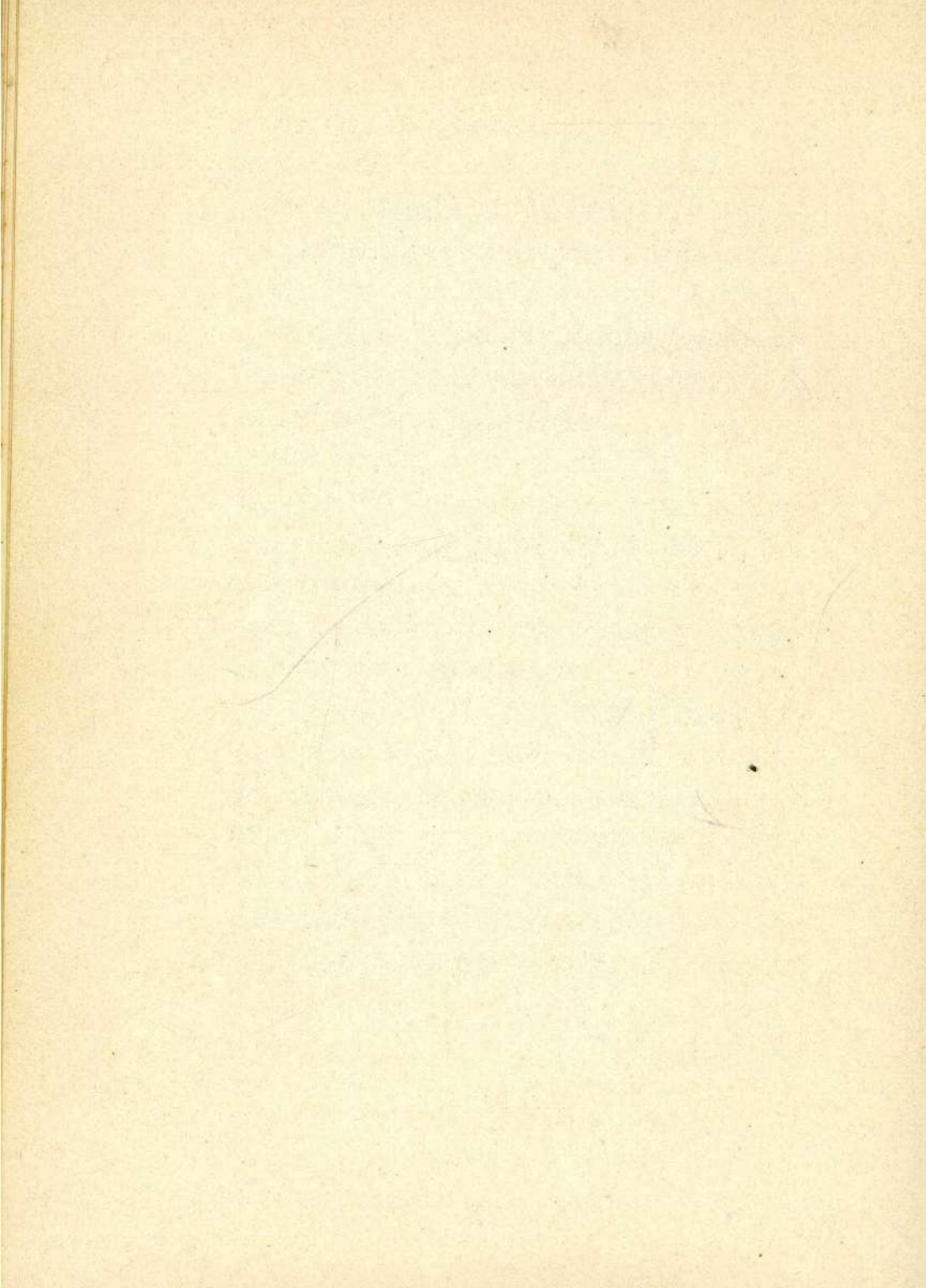
giungere alla creazione di un'arte moderna nazionale.

Forze riposte si palesano ovunque, e non appare lontano il giorno della grande rivelazione, già potentemente preparata.

Io penso infine che questa nostra fatica non dovrà fermarsi alla creazione di un'architettura nazionale.

Noi sentiamo — ed uno sguardo alle illustrazioni che seguono ce lo conferma — che tutta quest'arte moderna, pur essendo spesso arrivata ad un alto grado di espressione e di differenziazione, riveli qualche cosa di effimero.

E forse a noi che attraversiamo un momento di così stupefacente risveglio, per il nostro spirito più guardingo, più fermo e più serio, sarà riservato di rivedere tutto il movimento architettonico universale, e di additare, ancora una volta, la via più sicura per ritrovare la Bellezza.

TAVOLE

a) *RUSSI :*

A. S. NIKOLISKY: *Biblioteca di Leningrado. Salone di lettura.*

B. M. WALIKOWSKY: *Casa in Mosca,* 1927.

A. Z. CRINBERG: *Casa dei Sovieti in Brjank. Sala delle adunanze.*

— *Case in Mosca,* 1926.

A. W. SCHUESSEW: *Teatro in Mosca.*

W. PASCHKOFF: *Progetto per la Biblioteca Lenin in Mosca.*

b) *TEDESCHI :*

OSKAR KAUFMANN: *Scala interna dello stabilimento dei pianoforti Bechstein,* Berlino, 1926.

OTTO ERNST SCHWEIZER: *Planetario di Norimberga,* 1926.

— *Stadio di Norimberga,* 1926.

HANS HERTLEIN: *Gli stabilimenti Siemens,* Berlino.

PAUL BONATZ: « *Stummhaus* », *edificio commerciale a Düsseldorf.*

— *Stazione di Stuttgart.*

— *Stazione di Stuttgart.*

— *Stazione di Stuttgart.*

— *Chiusa in Ladenburg.*

WERNER ISSEL: *La grande centrale di Klingenberg. Edificio degli uffici.*

HANS POELZIG: *Casa per una famiglia, all'Esposizione di Stuttgart del* 1927.

WALTER GROPIUS: *Casa per una famiglia all'Esposizione di Stuttgart del* 1927.

FRITZ HOEGER: *Palazzo Commerciale ad Amburgo.*

MIES VAN DER ROEHE: *Casa in Berlino*.
— *Villa.*
— *Il Padiglione della Germania all'Esposizione di Barcellona*, 1929.

FRITZ BECKER e. F KUTZNER: «*Mannheimer Hof*», *Mannheim. Scalone.*

JOSEF KALOUS: *La rotonda dell'Esposizione di Brünn*, 1928.

VINZENZ BAIER: *Esposizione di Brunn*, 1928.

O. HAESLER: *Scuola a Celle. Sala di ginnastica e feste.*
— *Scuola a Celle. Facciata.*

ERICH MENDELSOHN: *Cinema Universum a Berlino. Facciata.*
— *Cinema Universum a Berlino. Sala degli spettacoli.*

WILHELM RIPHAHN e GROD: *Padiglione della* «*Kölnischen Zeitung*» *alla Esposizione della Stampa in Colonia*, 1928.

WILHELM KREIS: *Stazione di Meissen. Esterno.*
— *Stazione di Meissen. Interno.*
— *Banca Comunale in Bochum. Scala.*

E. FAHRENKAMP: *Chiesa in Mulheim.*

DOMINIKUS BOEHN: *Chiesa in Mainz.*
— *Chiesa in Neu-Ulm.*

c) *SVIZZERI :*

KARL MOSER: *Chiesa di S. Antonio a Basilea. Esterno.*
— *Chiesa di S. Antonio a Basilea. Esterno.*
— *Chiesa di S. Antonio a Basilea. Interno.*

GEBR. PFISTER: *Stazione a Zurigo. Particolare: Portico.*
— *Stazione a Zurigo. Scale.*

d) *CECOSLOVACCHI :*

MUHLSTEIN e FUERST: *Casa in Praga.*

KERHART VOJTECH: *Scuola in Podebrady. Scala.*

e) *OLANDESI :*

B. BYVOET e J. DUIKER: *Colonia di convalescenza* «*Zonnestraal*» *a Hilversum. Facciata.*
— *Colonia di convalescenza* «*Zonnestraal*» *a Hilversum. Particolare della facciata.*

VAN DER TAK: *Esposizione internazionale di Rotterdam, 1928. Padiglione delle Arti decorative.*

J. A. BRINKMAN e L. C. VAN DER VLUGT: *Salone dell'Unione teosofica di Amsterdam.*

J. J. OUD: *Case operaie a Hoek. Veduta generale.*
— *Case operaie a Hoek. Particolare.*

W. M. DUDOK: *Colombarium a Westerveld.*
— *Scuola a Hilversum.*

M. DE KLERK: *Casa d'abitazione ad Amsterdam.*

f) *AMERICANI :*

Palazzo della Southwestern Bell Telephone Company Saint Louis (U. S. A.).

KUGH FERRISS: *Grattacielo in New York.*

R. HOOD: *Grattacielo dell'American Radiator C. in New-York.*

P. CRET: *Ponte sospeso sulla Delaware in Philadelfia.*

g) *AUSTRIACI :*

JOHANN ROTHMUELLER: *Vienna, Ospedale per donne.*

J. HOFFMANN: *Padiglione dell'Austria all'Esposizione di Parigi, 1925.*

KARL DIRNHUBER: *Casa in Vienna.*

h) *BELGI :*

V. BOURGEOIS: *Città giardino a Berchem-Saint Agatte.*

i) *FRANCESI :*

AUBURTIN, GRANET e MATHON: *Casa Pleyel, Parigi.*

TONY GARNIER: *Padiglione di Lione all'Esposizione di Parigi, 1925.*

P. PATOUT: *Ingresso monumentale all'Esposizione di Parigi, 1925.*

A. e G. PERRET: *Chiesa di S. Teresa a Montmagny. Esterno.*
— *Chiesa di S. Teresa a Montmagny. Interno.*

TONY GARNIER: *Stadio a Lione.*

BEAUDOUIN e LODS: *Villino a Neuilly.*

DJO BOURGEOIS: *Villa a Saint-Clair (Var).*

LE CORBUSIER e JEANNERET: *Villa a Parigi.*

J. BASSOMPIERRE e C.: *Case d'affitto all'Avenue de Versailles, Parigi.*

C. LEFRANC e G. WYBO: *Hotel George V a Parigi.*

H. SAUVAGE: *Casa a gradoni, Parigi.*

L. BONNIER: *Stabilimento di bagni popolari de la Butte-aux-Cailles, Parigi.*

PAYRET-DORTAIL: *Piscina nella scuola di Suresnes.*

CH. SICLIS: *Restaurant rue du Colisée, Parigi.*

R. MALLET-STEVENS: *La via Mallet-Stevens.*
— *Villa a Hyères. Esterno*
— *Villa a Hyères. Cortile interno.*
— *Villa a Hyères. Piscina coperta e terrazza per gli sports.*
— *Villa a Hyères. Camera da letto all'aria aperta.*

E. MAIGROT: *Halles centrali di Reims.*

l) *INGLESI :*

EASTON e ROBERTSON: *Salone della « Royal Horticultural Society » a Londra (Westminster).*

THOMAS J. TAIT: *Casa di campagna a Silverend.*

m) *SVEDESI :*

CARL BERGSTEN: *Padiglione della Svezia all'Esposizione delle arti decorative di Parigi,* 1925.

E. G. ASPLUND: *Nuova biblioteca civica di Stoccolma Sala d'ingresso.*

YOAR TENGBOM: *Chiesa ad Högalid. Interno.*

F. LALLERSTEDT: *Scuola politecnica a Stoccolma. Portale d'ingresso.*

RAGNAR OESTBERG: *Palazzo Comunale di Stoccolma. Esterno.*
— *Palazzo Comunale di Stoccolma. Interno.*

n) *DANESI :*

H. KAMPMANN: *Palazzo della polizia in Kopenhagen. Portico.*
— *Palazzo della polizia in Kopenhagen. Vestibolo.*

o) *FINLANDESI :*

B. LILJEQUIST: « *Crematorio* » *in Helsingfors.*

p) *ITALIANI :*

A. ALPAGO-NOVELLO, O. CABIATI, G. FERRAZZA: *La cattedrale di Bengasi.*

P. BETTA: *Officina medico-ortopedica in Torino.*

A. CALZA-BINI: *Collegio di Anagni in corso di costruzione. Prospetto principale.*

G. CAPPONI: *Scala dell'Ambasciata germanica in Roma.*

F. DI FAUSTO: *Caserma Regina a Rodi.*

B. DEL GIUDICE: *XVI Esposizione internazionale d'arte di Venezia. Caffè.*
— *Lido di Venezia. La casa del farmacista.*

V. FASOLO: *Caserma dei vigili in Roma.*

F. FICHERA: *Edicola funeraria nel Cimitero di Catania.*
— *Istituto Commerciale di Catania.*

A. FOSCHINI: *Cappella Votiva per i Caduti in Foggia.*

A. FOSCHINI, G. GIOBBE e A. SPACCARELLI: *Vestibolo del Supercinema in Roma.*

A. LIMONGELLI: *Padiglione del Governatore di Roma alla Fiera di Tripoli.*

G. C. MARONI: *Vittoriale. Piazzetta.*
— *Albergo del Sole a Riva sul Lago di Garda.*

A. MELIS: *Casa Koelliker in Torino.*

V. MORPURGO: *Casa dei Balilla di Varese. Portale interno.*
— *Collegio Civico di Varese. Particolare del retroprospetto.*

G. Muzio: *Nuova Sede dell'Università Cattolica di Milano.*
— *Nuova Sede dell'Università Cattolica di Milano.*

G. Pagano-Pogatsching: *Padiglione della chimica. Cortile ottagono con la fontana. Esposiz. di Torino,* 1928.

P. Perona: *Padiglione degli Architetti all'Esposizione di Torino,* 1928.
— *Padiglione degli Architetti all'Esposizione di Torino,* 1928. *Particolare.*

M. Piacentini: *Monumento della Vittoria in Bolzano.*
— *Casa Madre dei Mutilati in Roma Aula. delle adunate.*
— *Casa Madre dei Mutilati in Roma. Particolare.*

L. Piccinato: *Casa sui colli Parioli in Roma.*

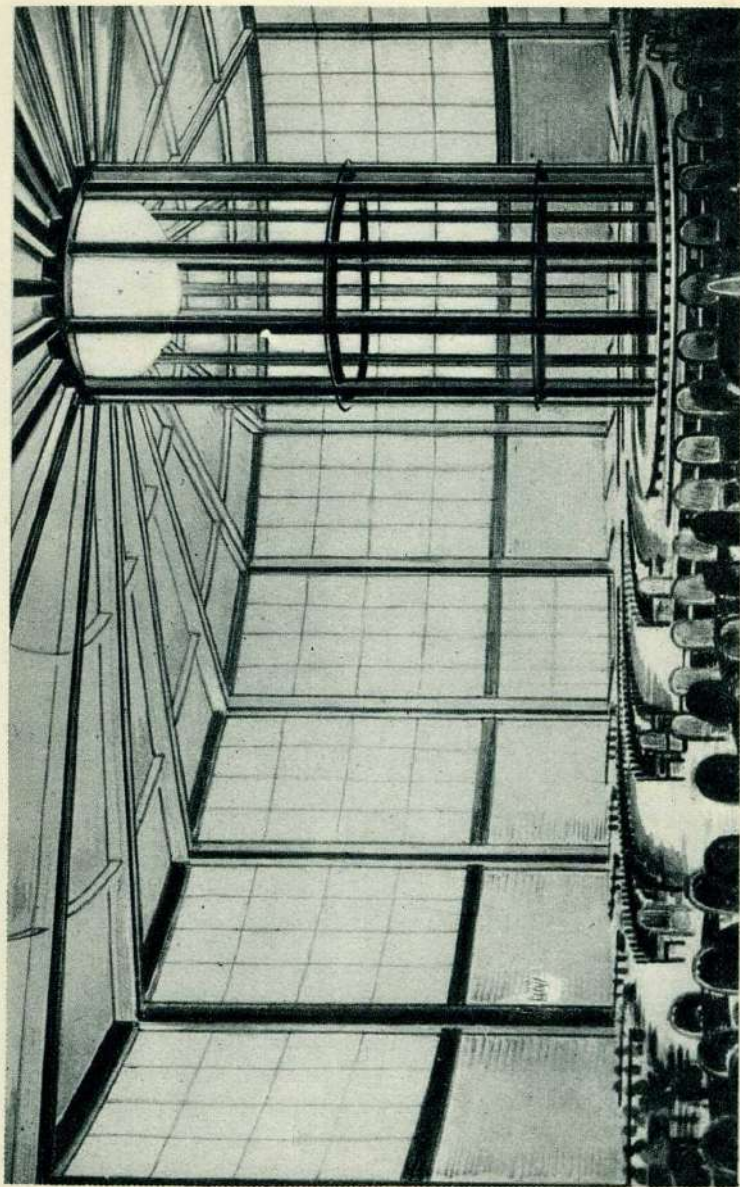
Ponti e Lancia: *Casa in Via S. Vittore,* 40, *Milano. Facciata.*
— *Padiglione alla Fiera Campionaria di Milano.*
— *Padiglione alla Fiera Campionaria di Milano. Salone Centrale.*

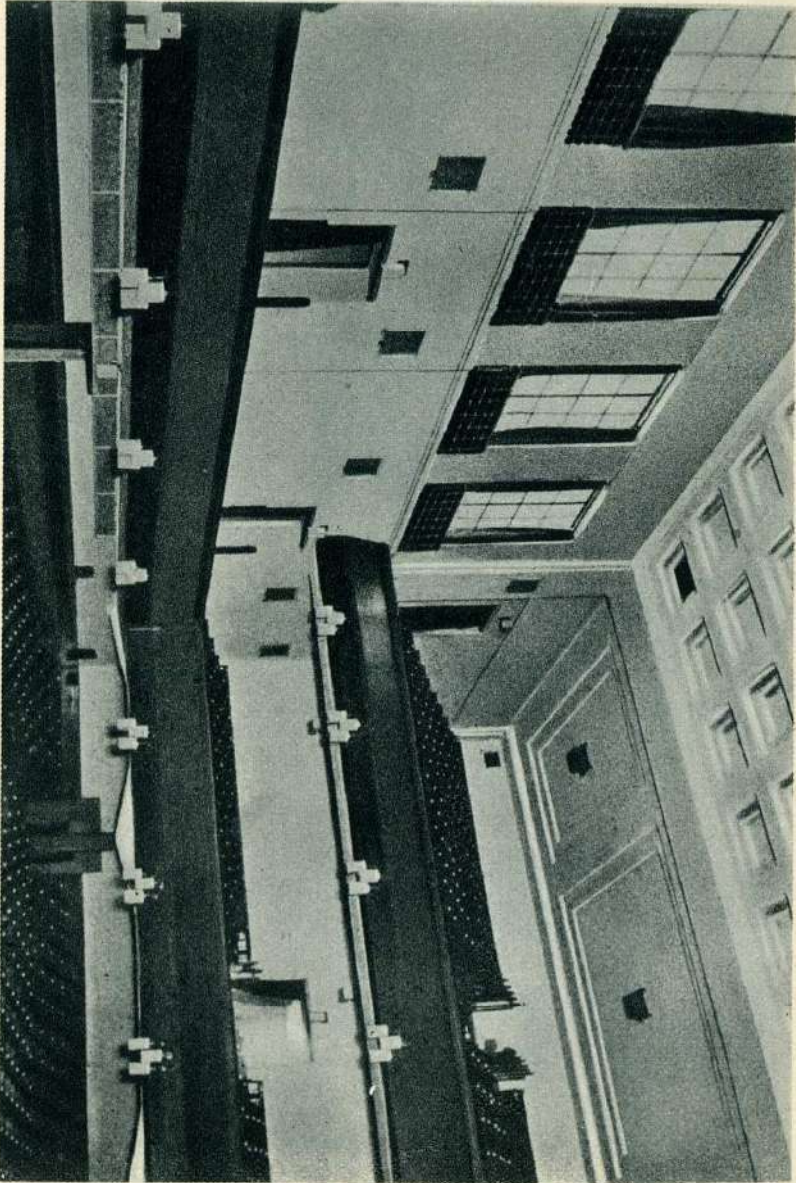
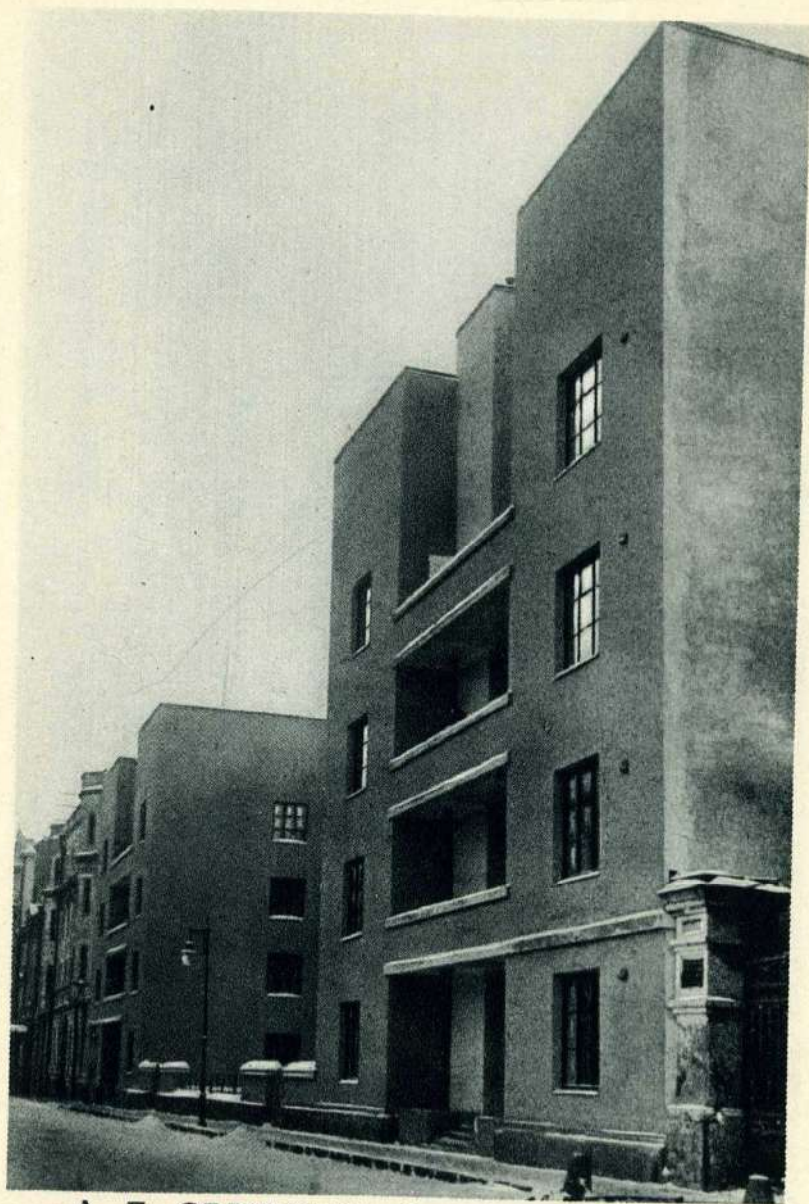
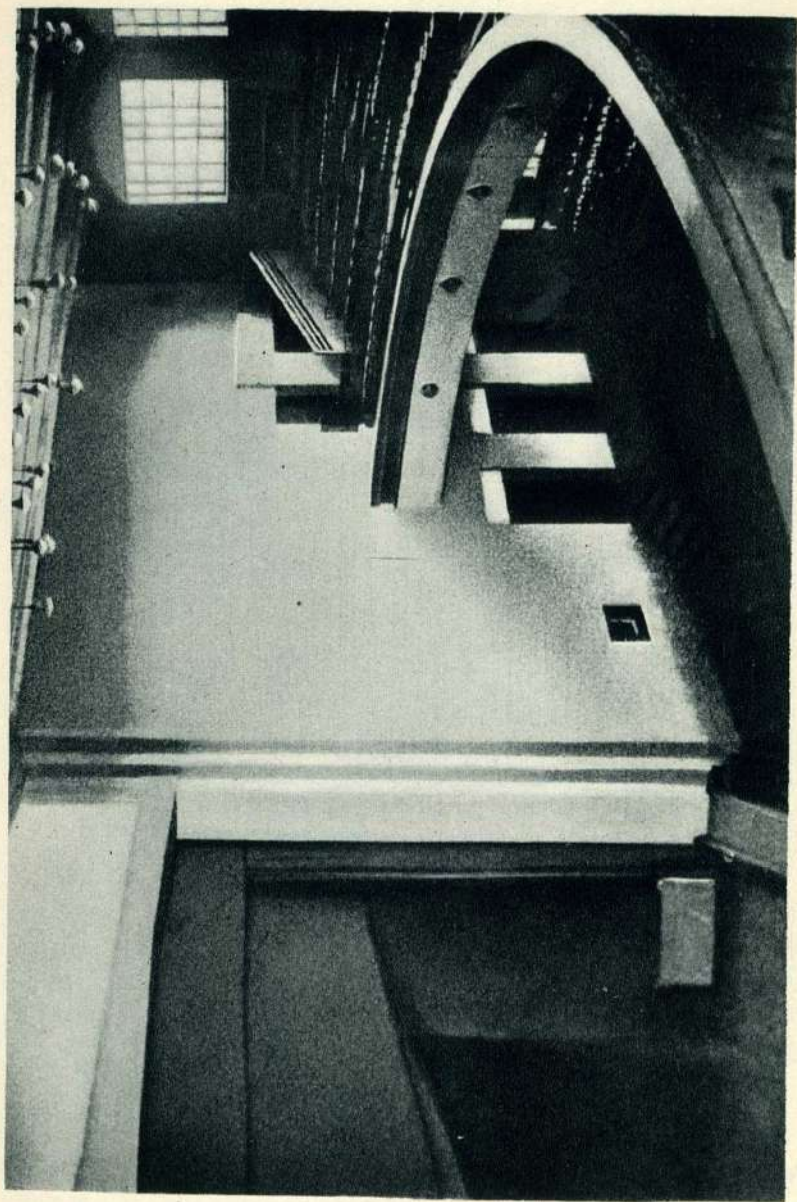
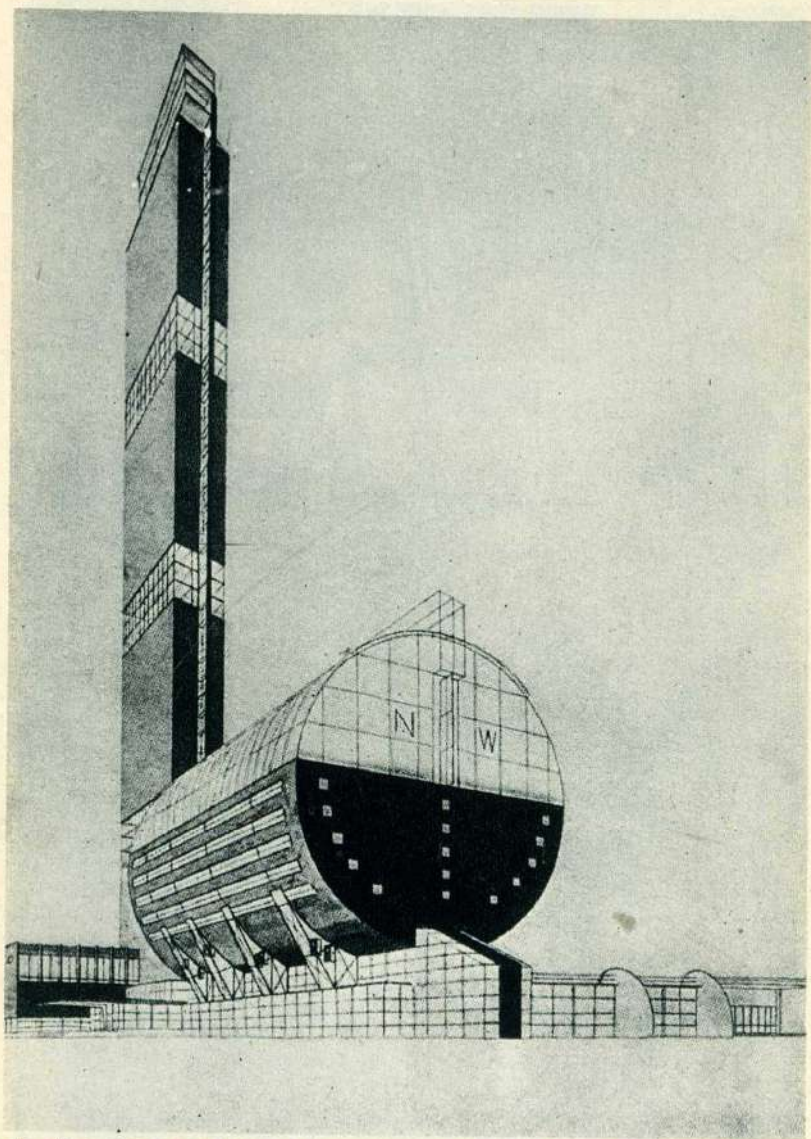
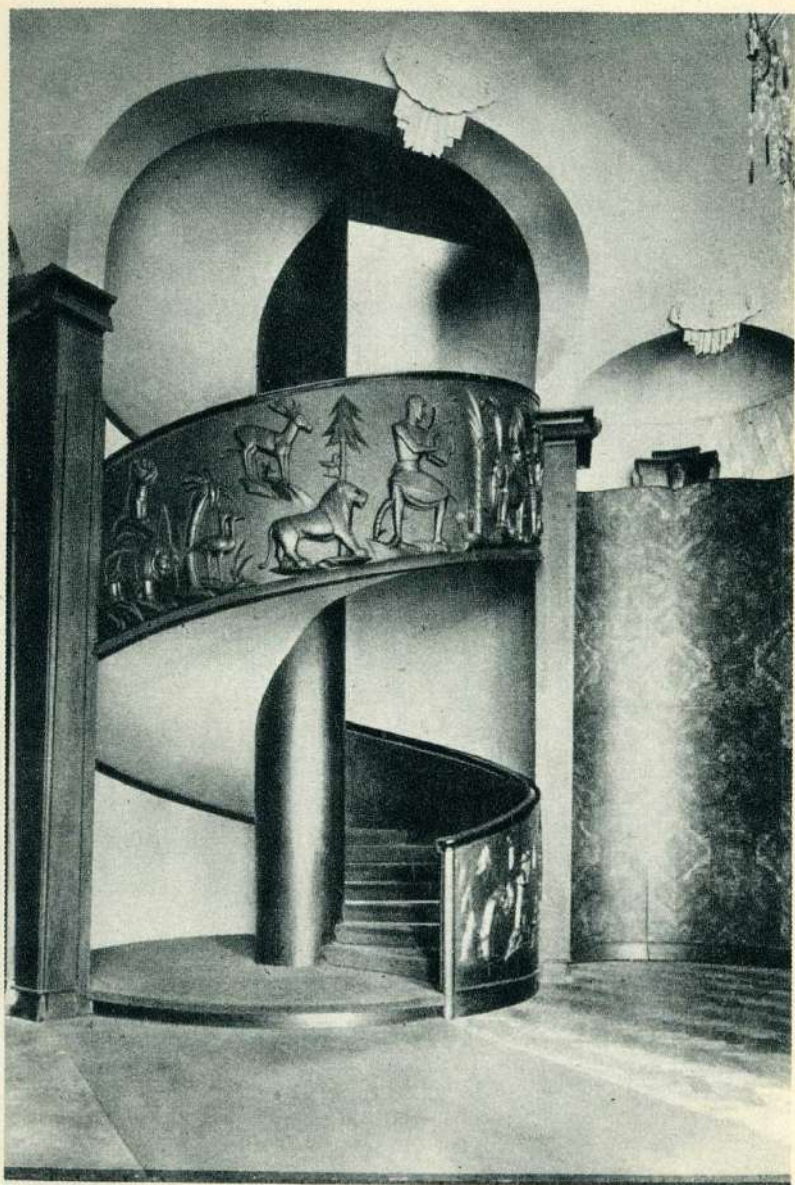
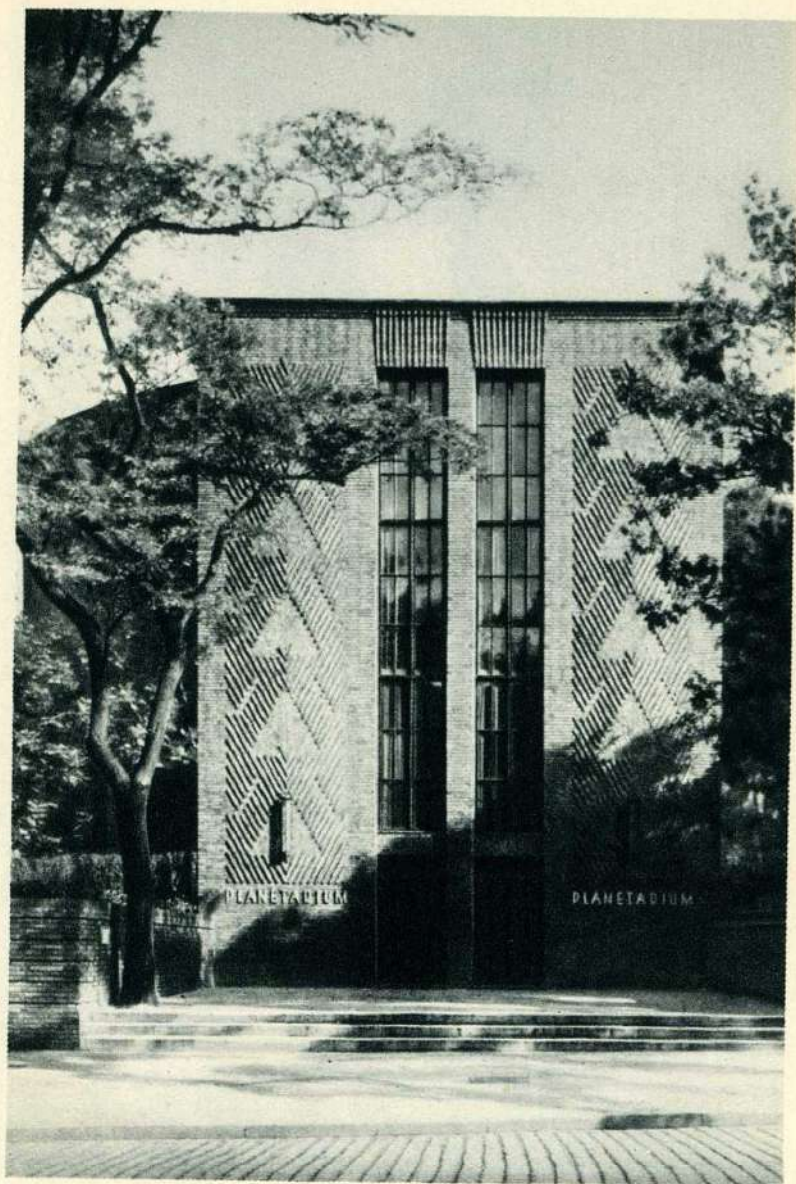
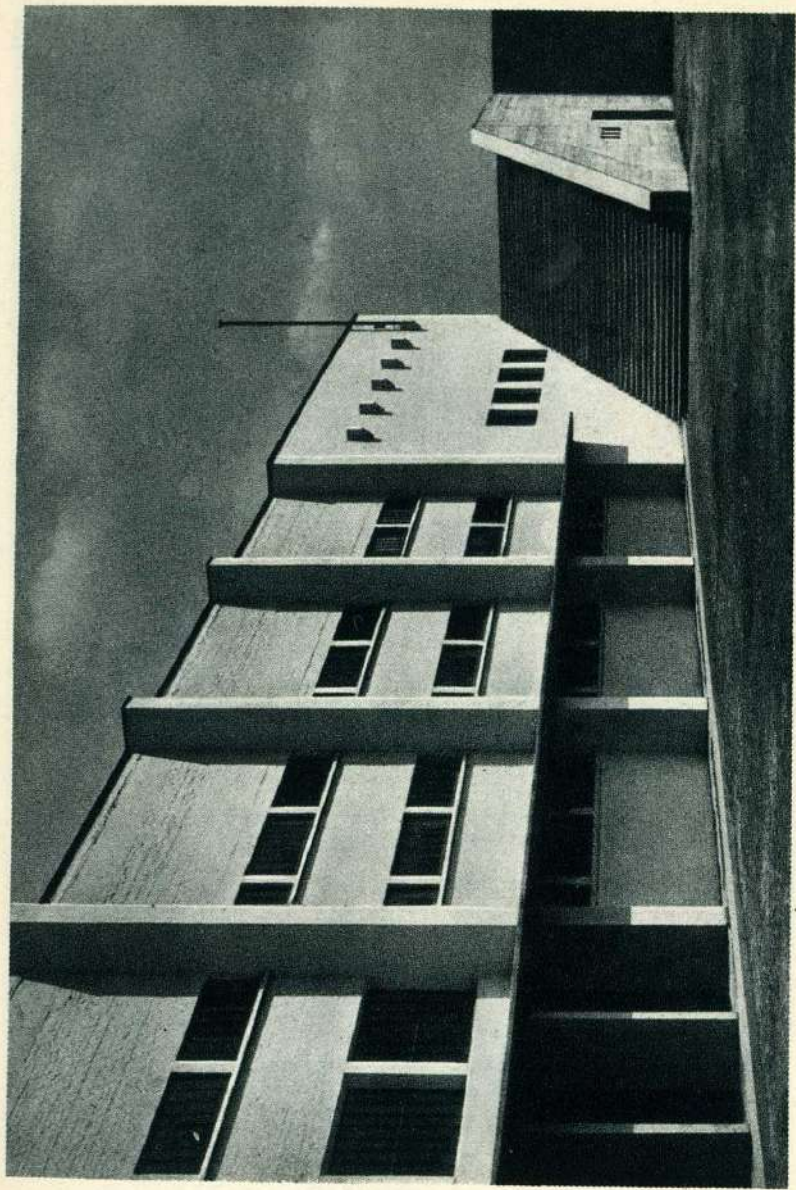
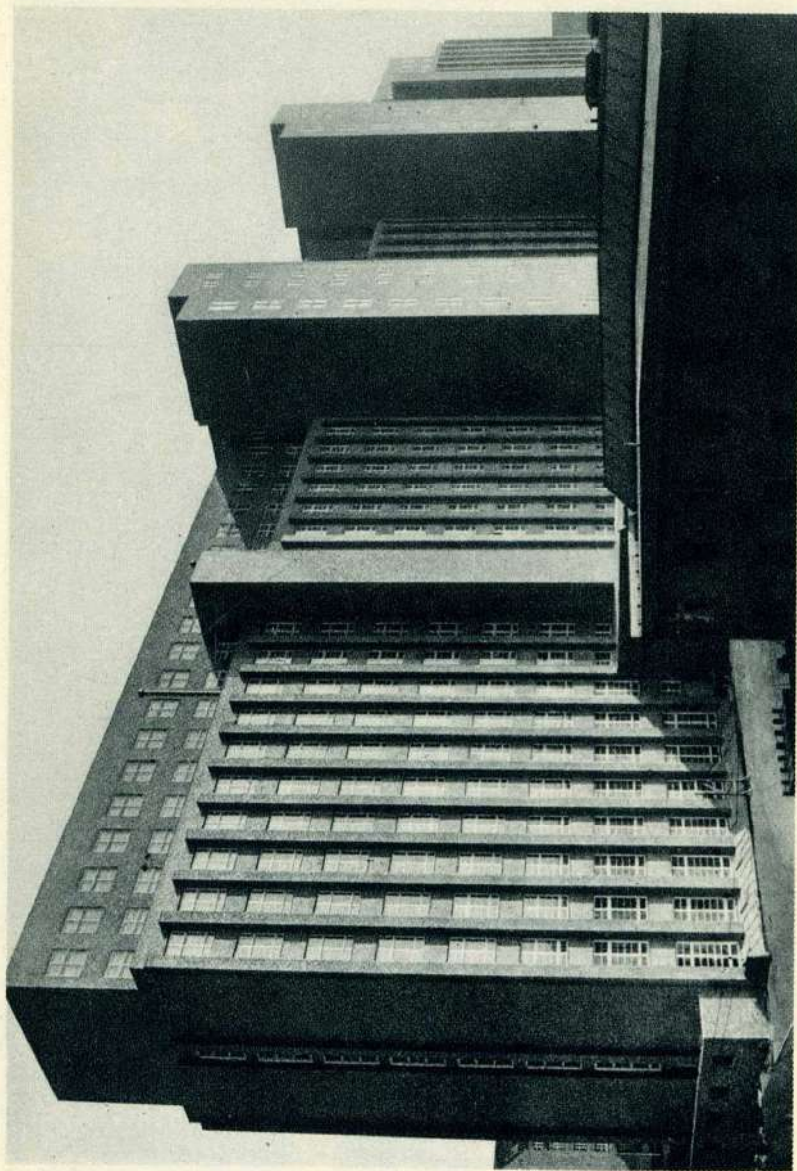
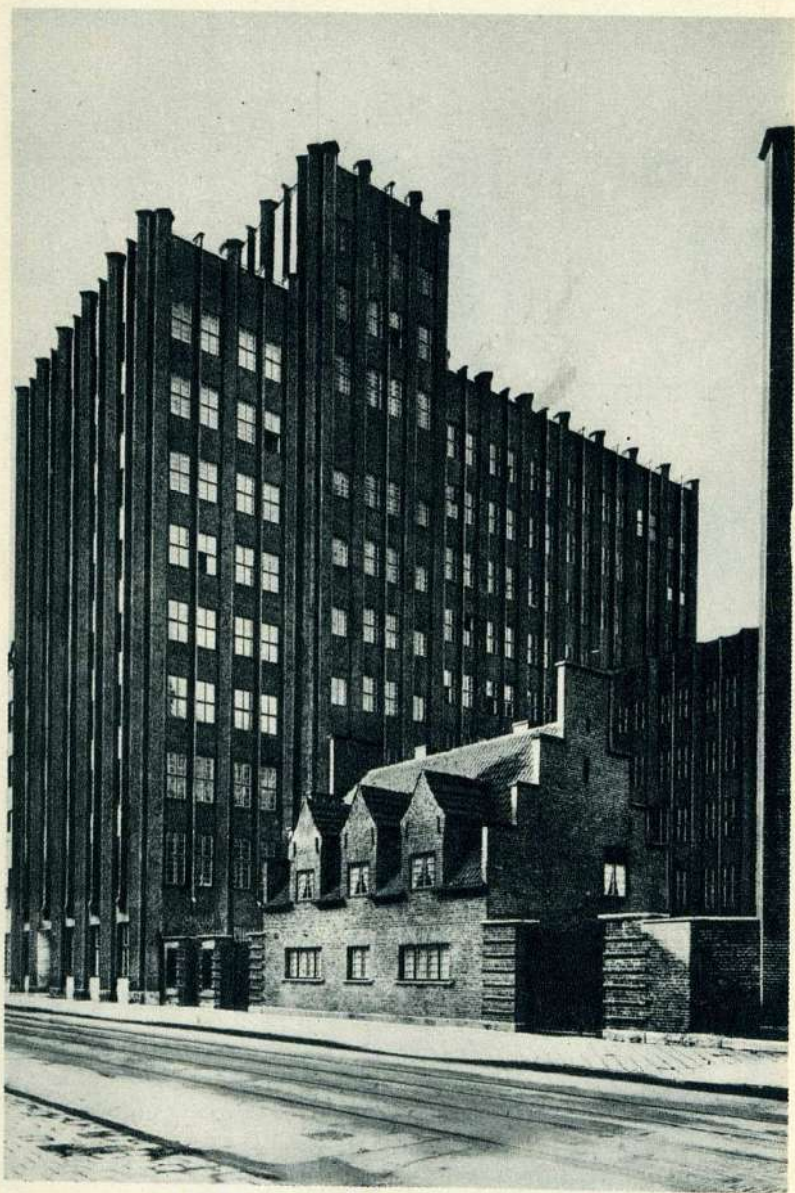
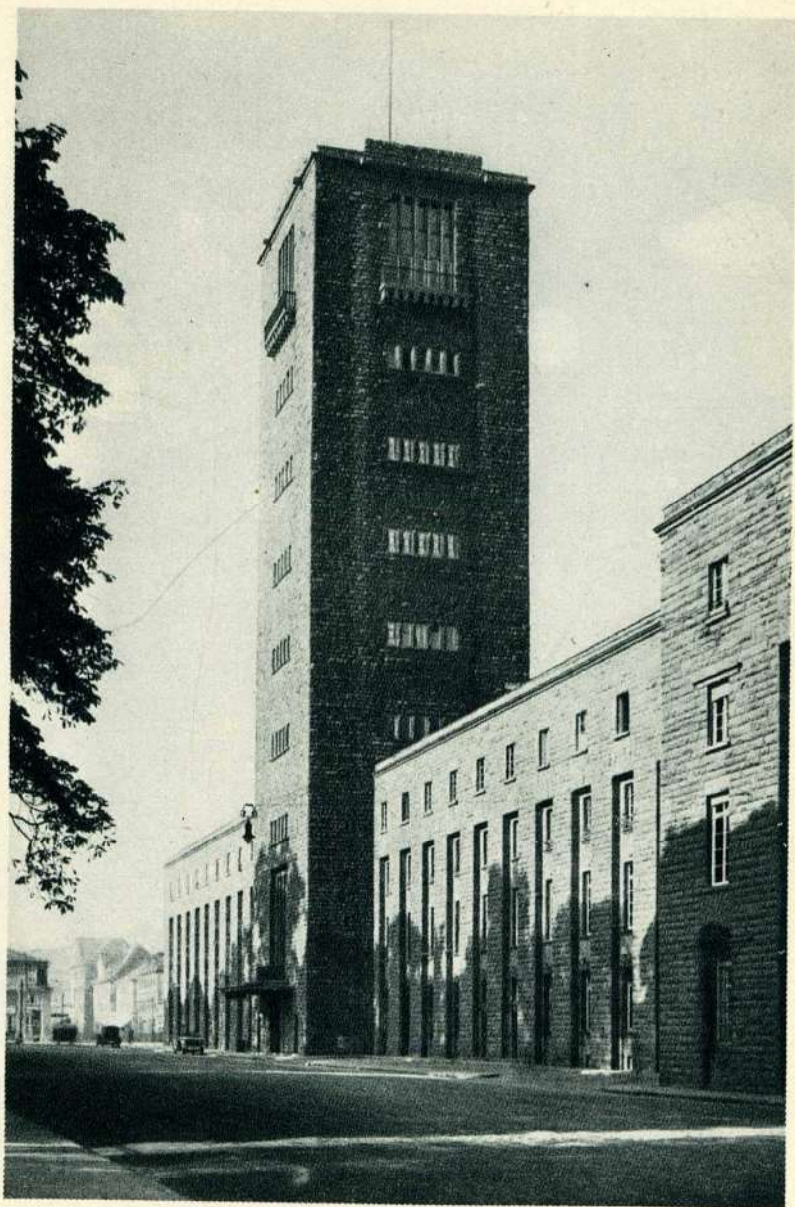
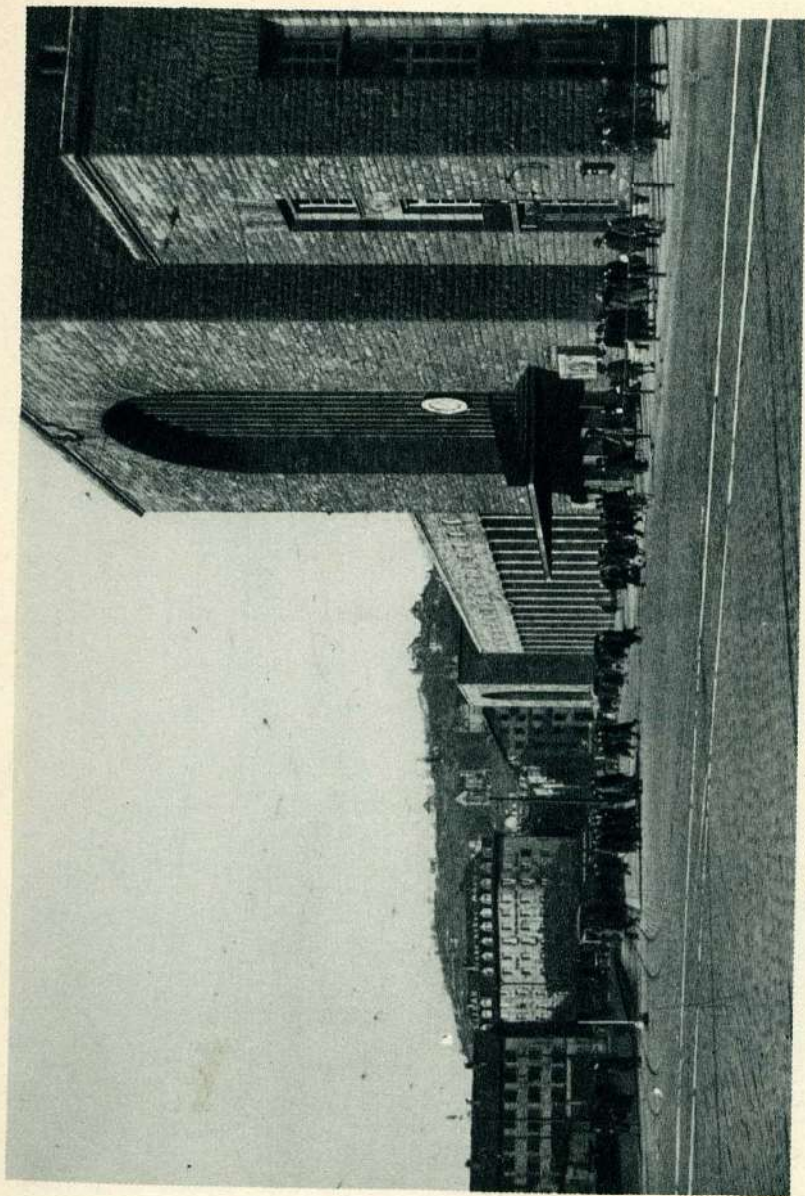
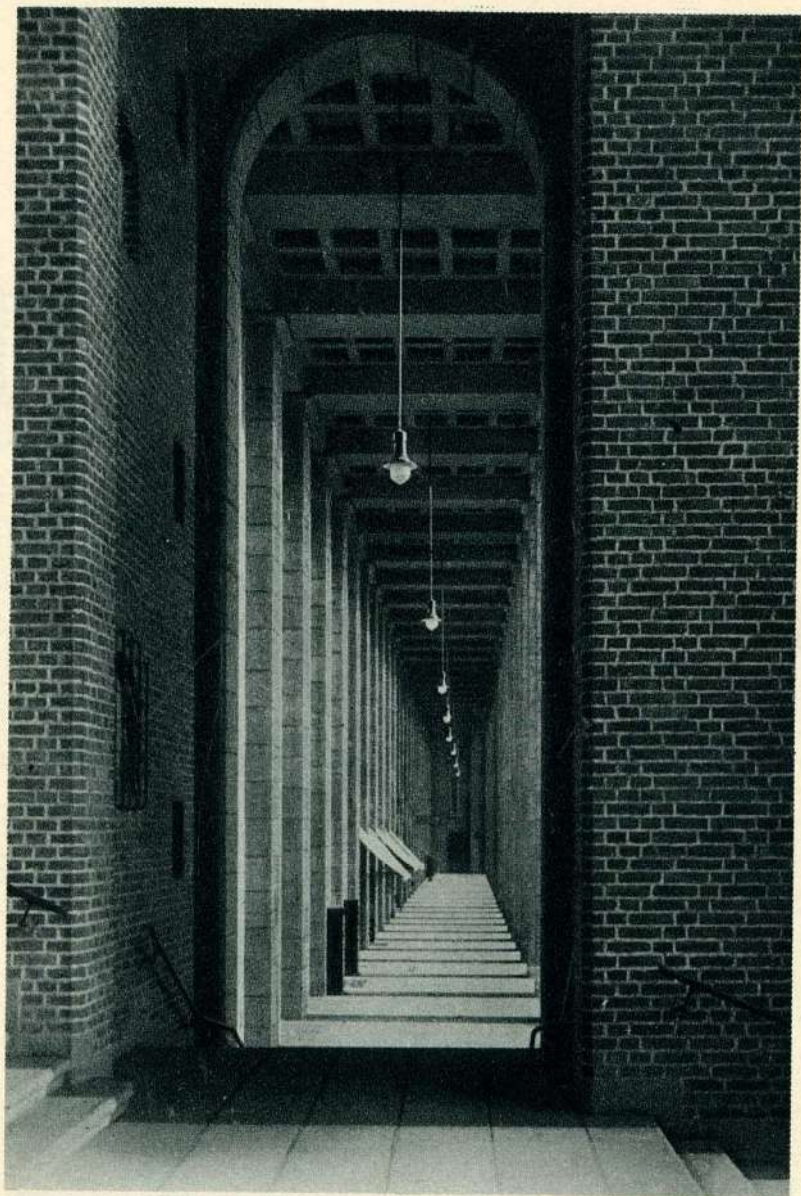
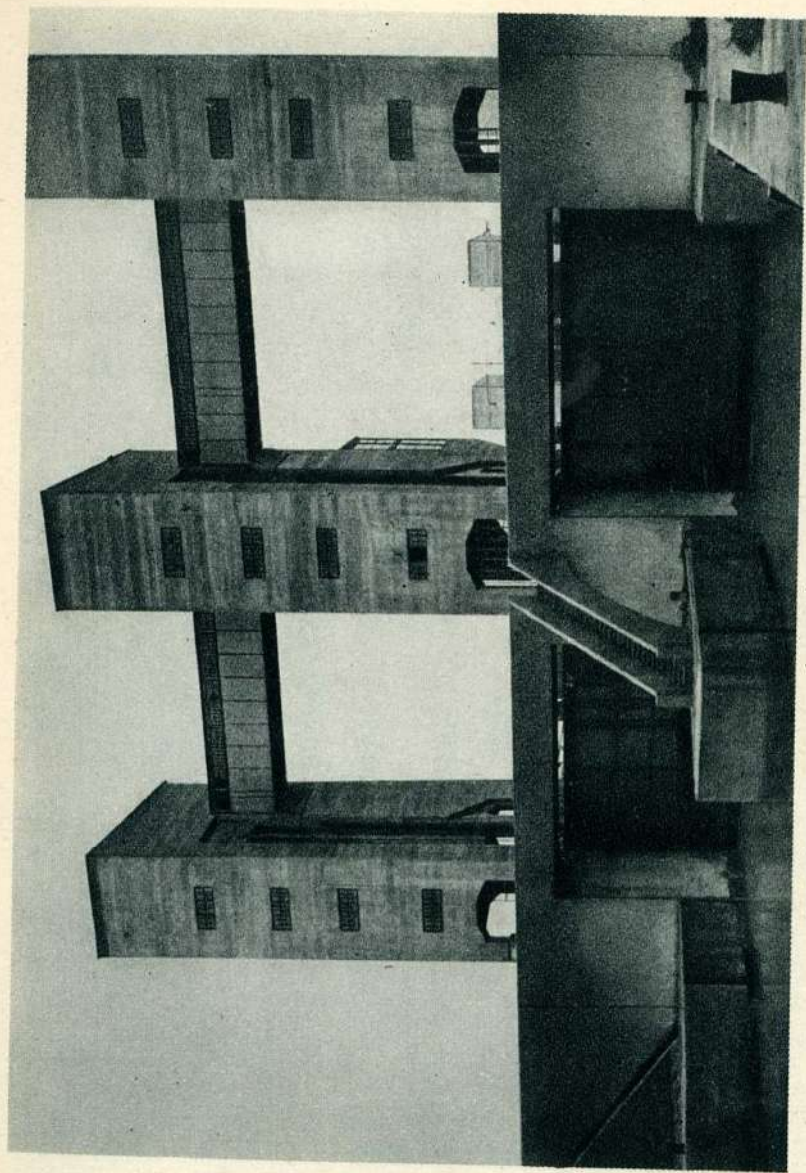
P. Portaluppi: *Casa Crespi in Milano.*
— *Centrale Elettrica Edison in Cadarese - Val d'Ossola.*

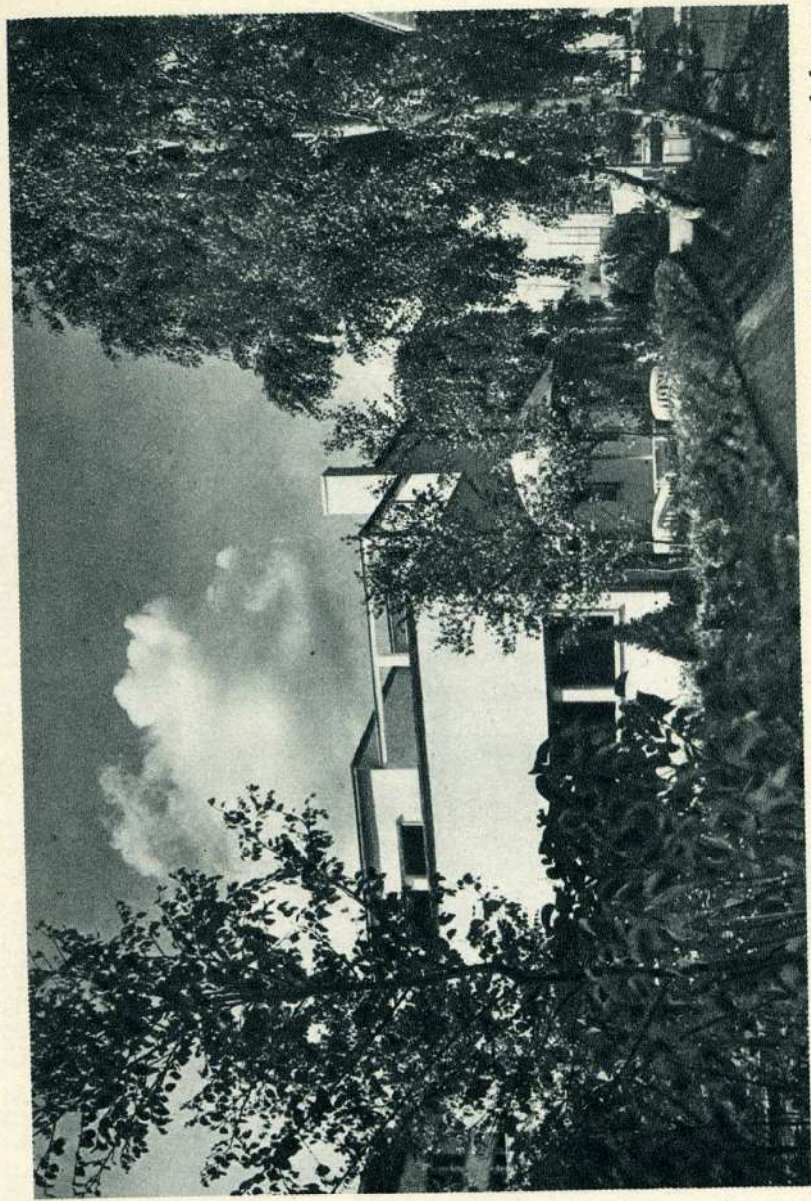
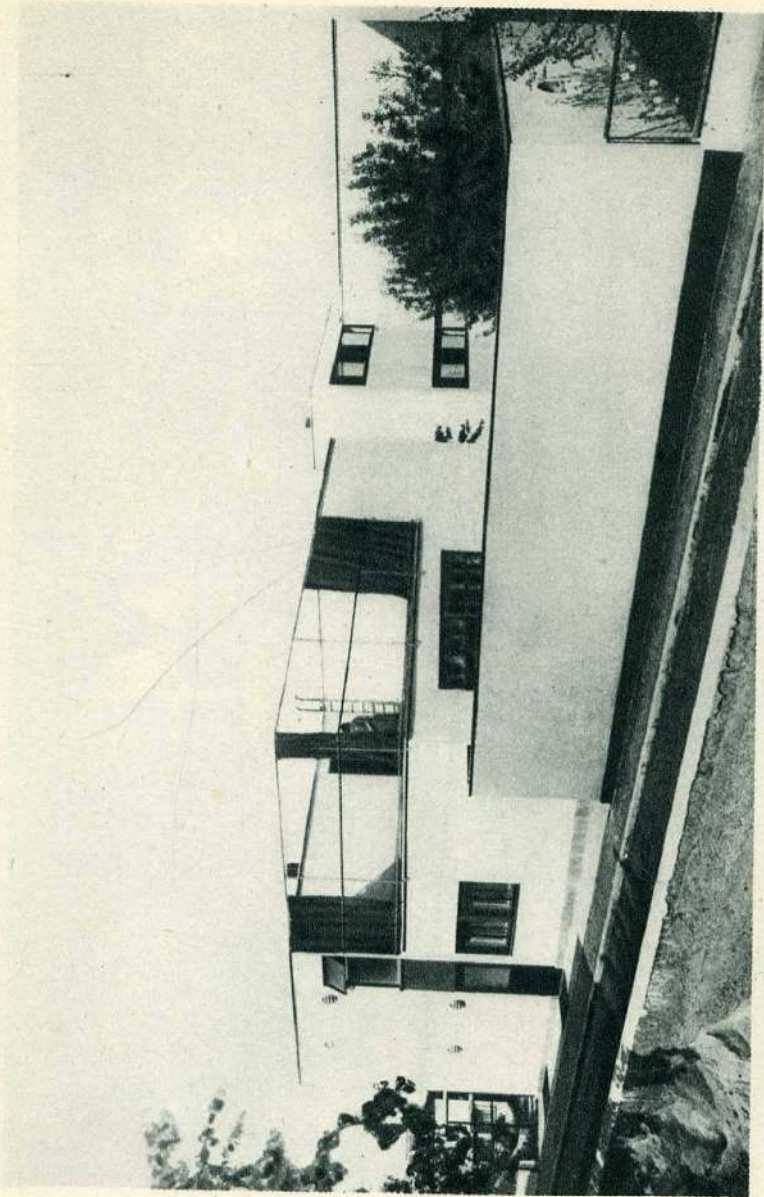
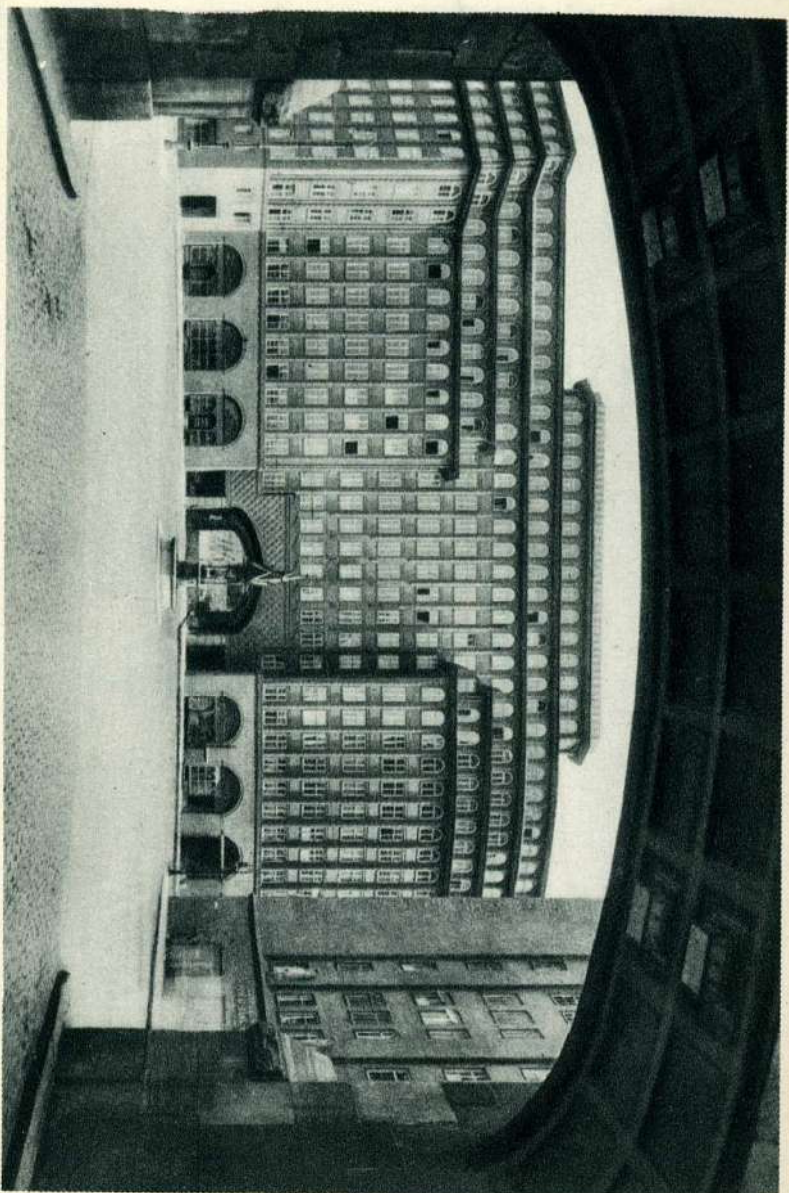
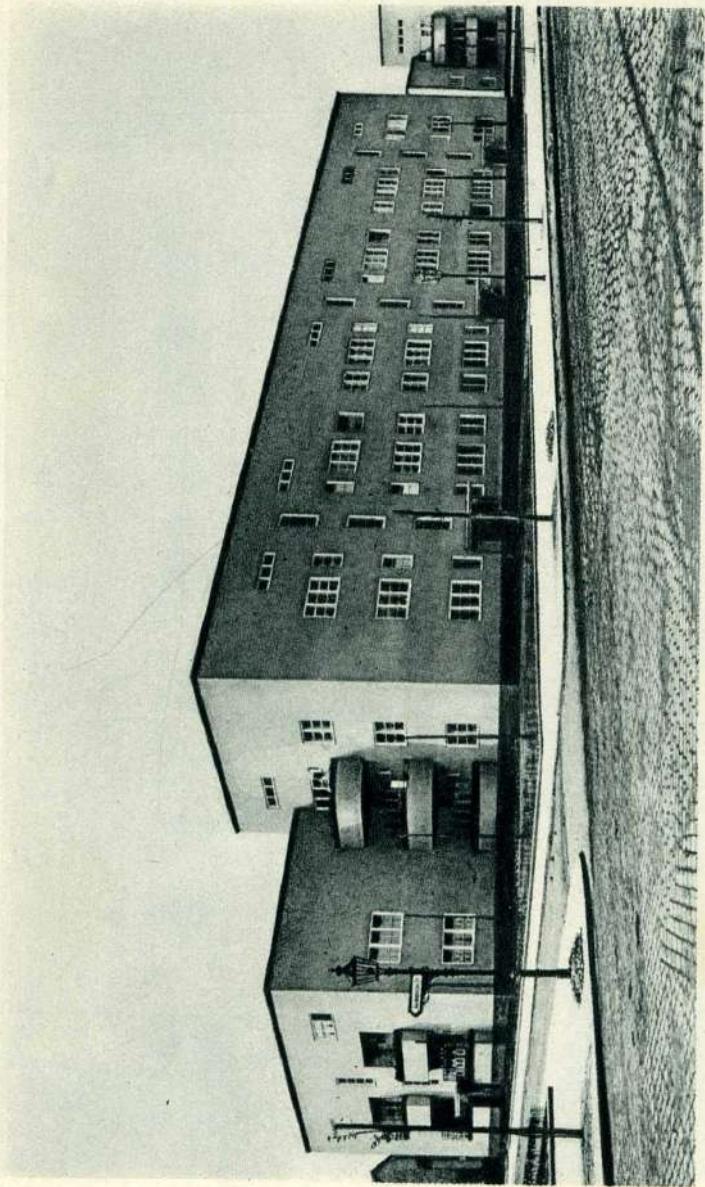
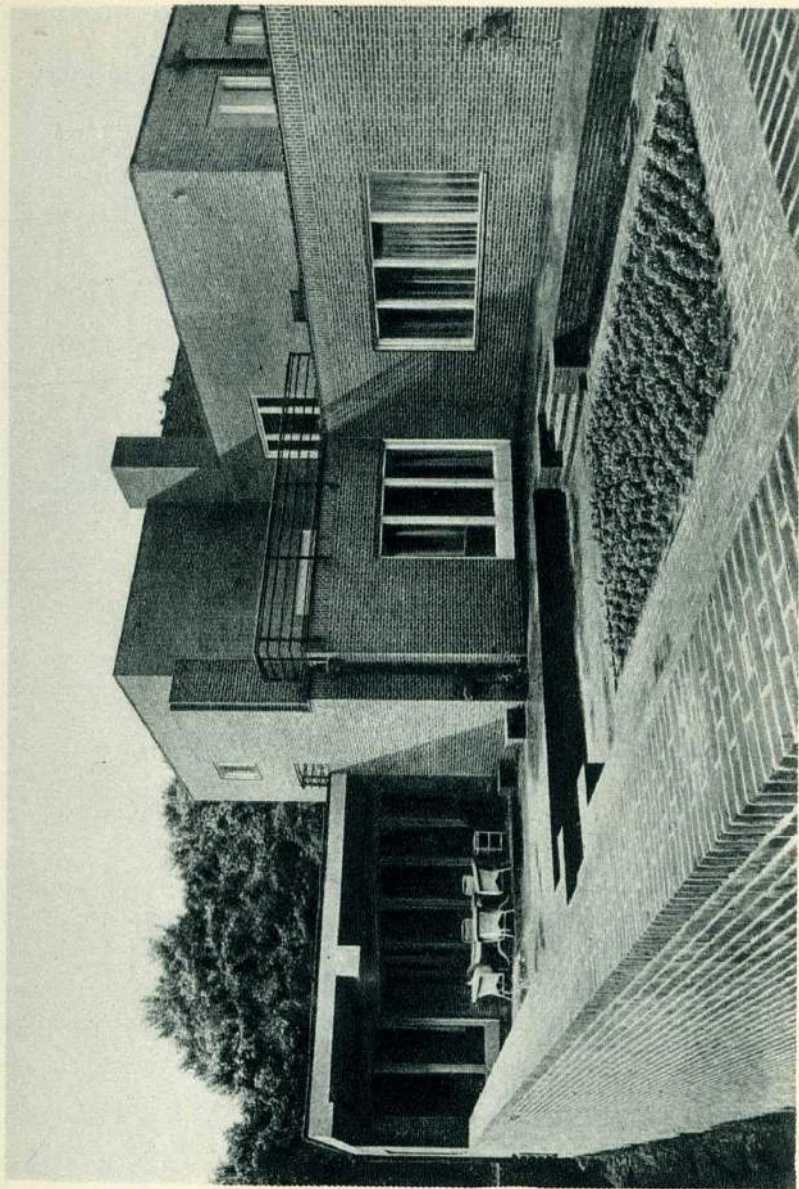
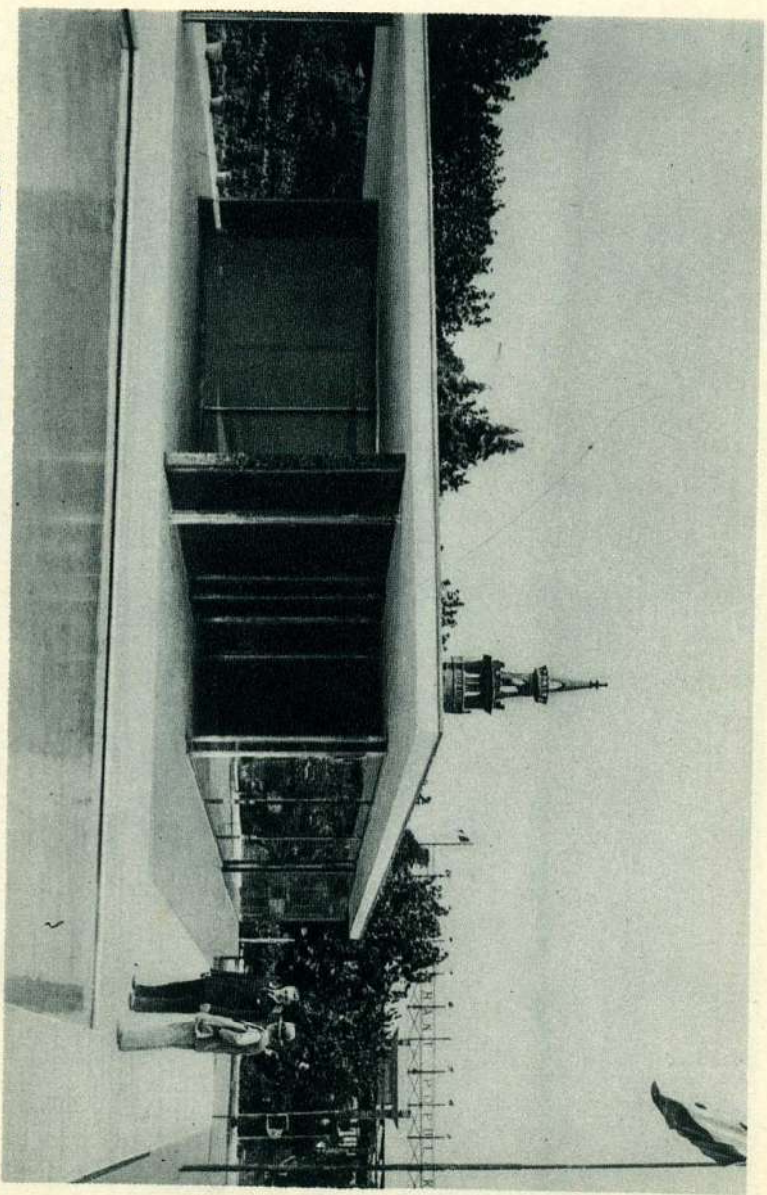
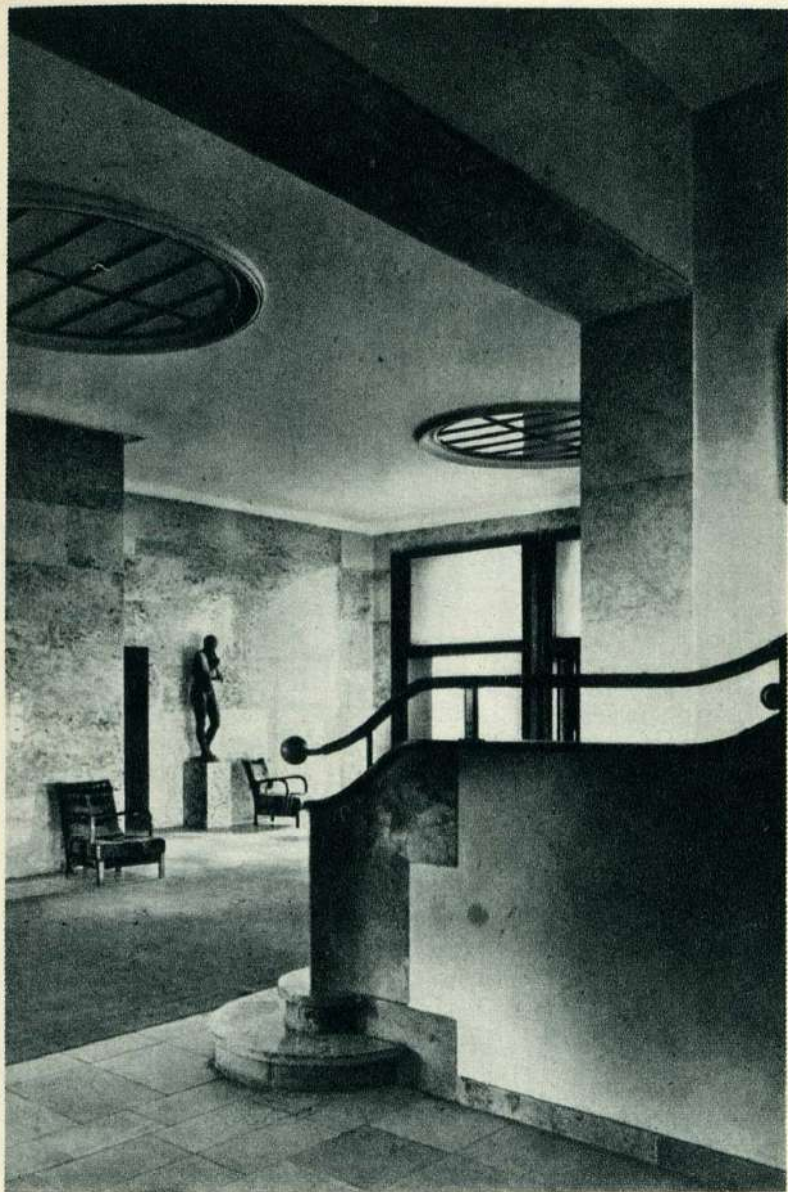
Pulitzer: *Nuova Borsa di Trieste. Portico.*

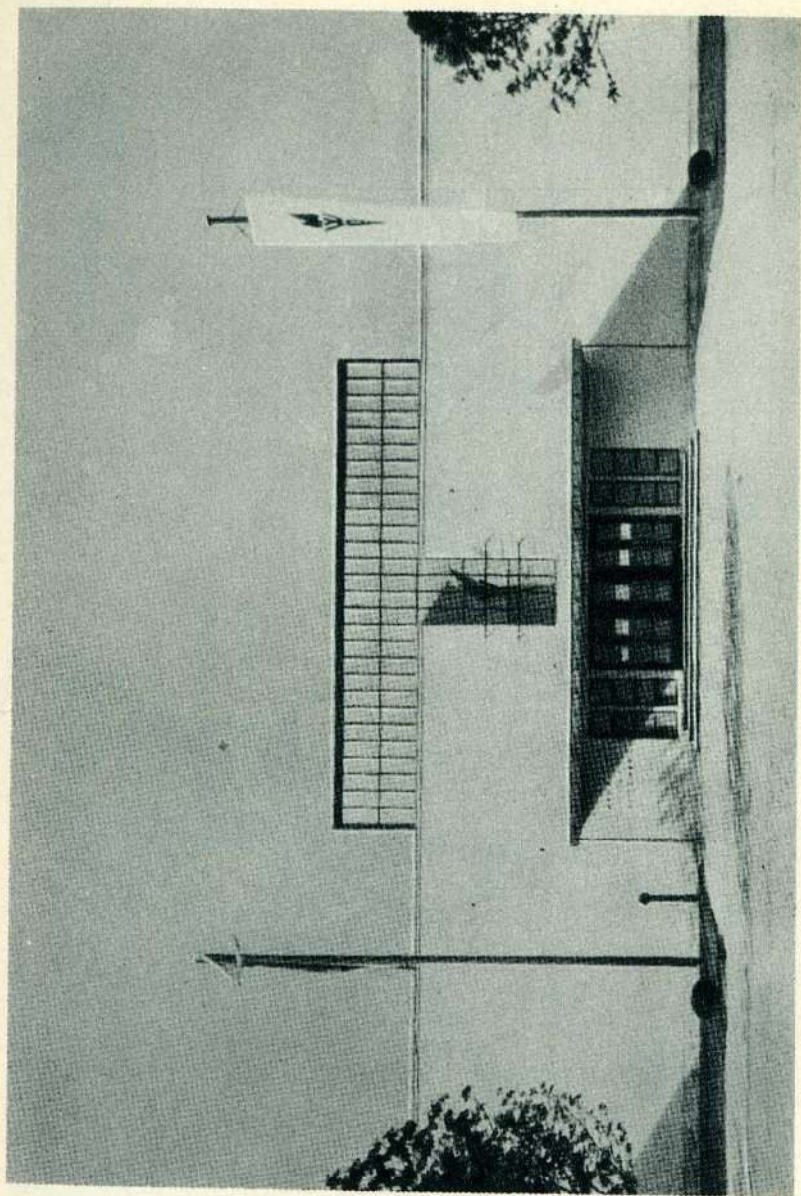
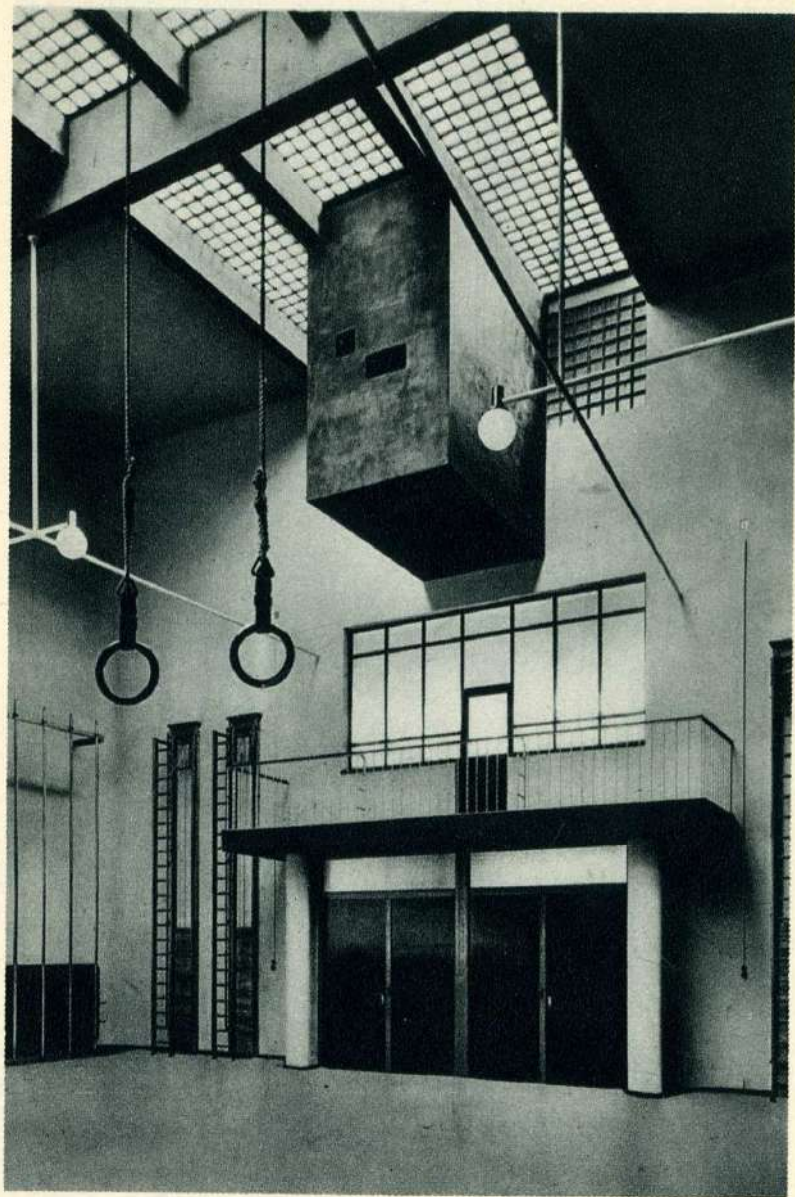
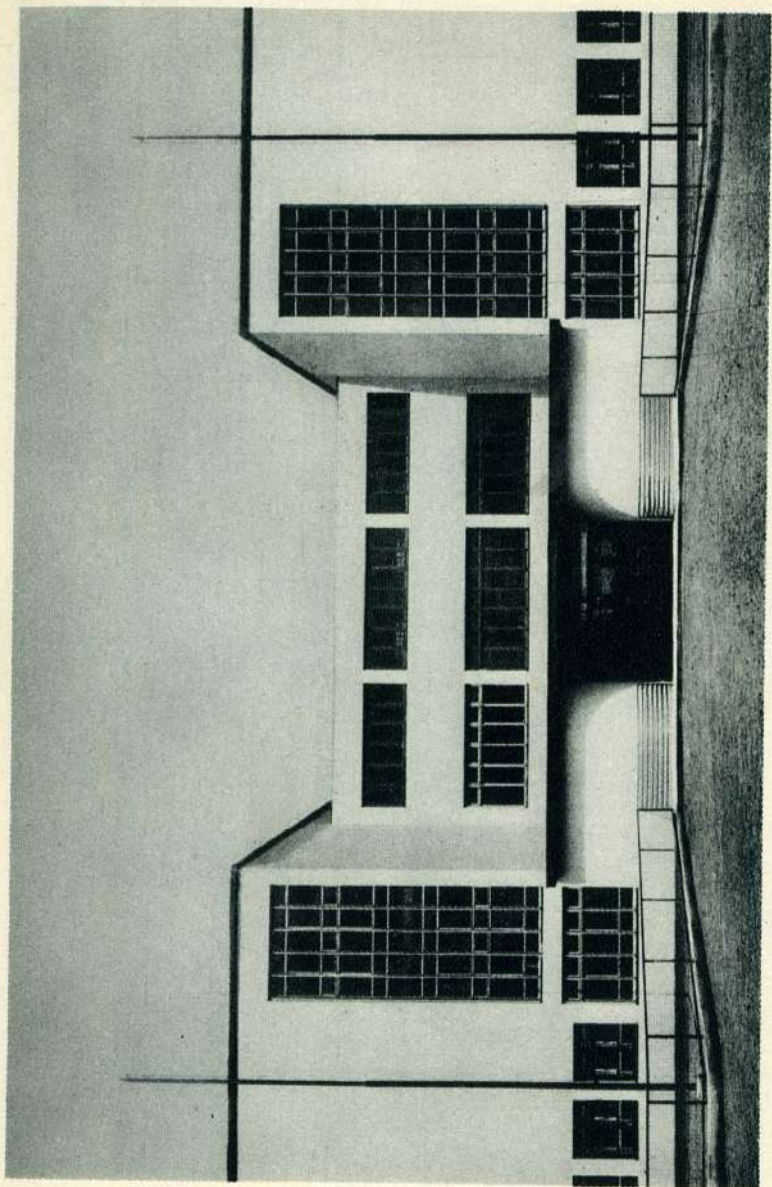
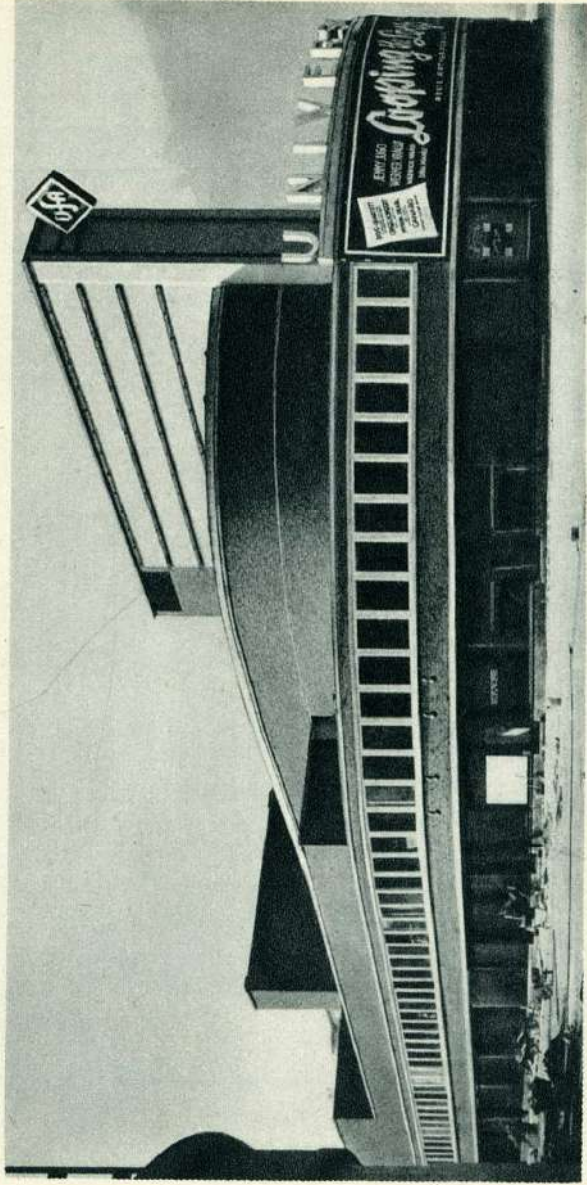
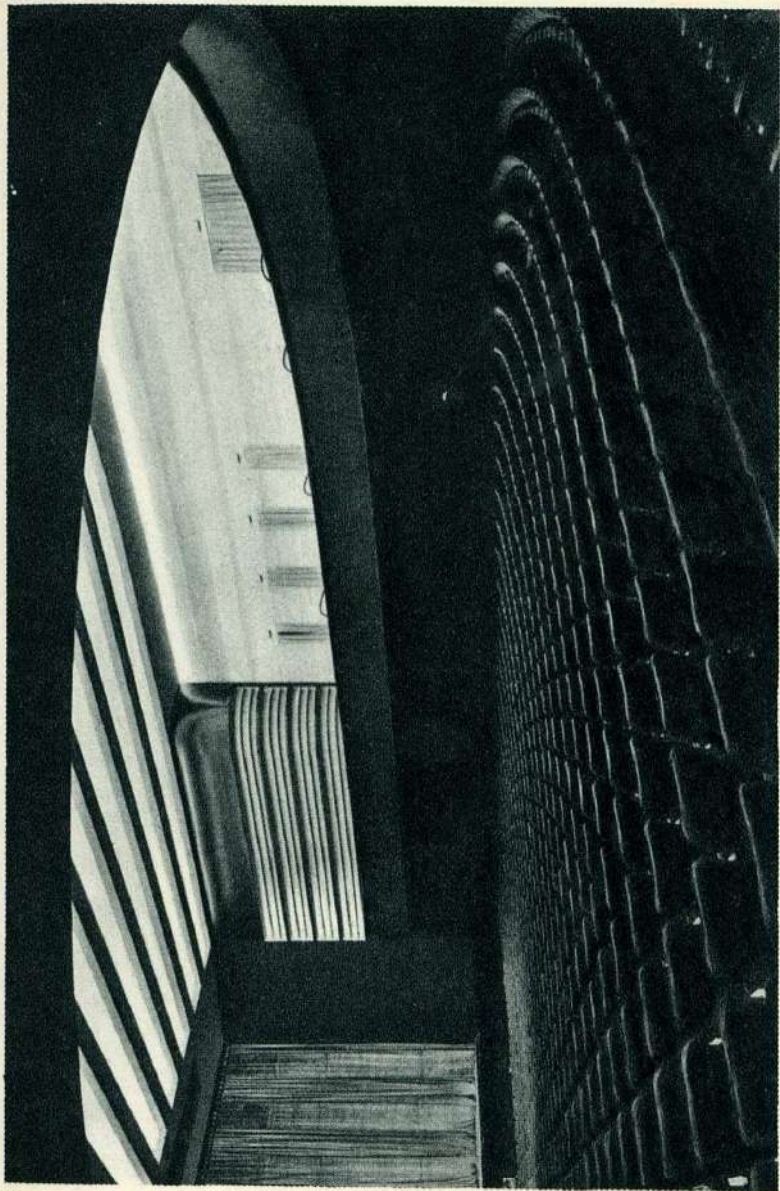
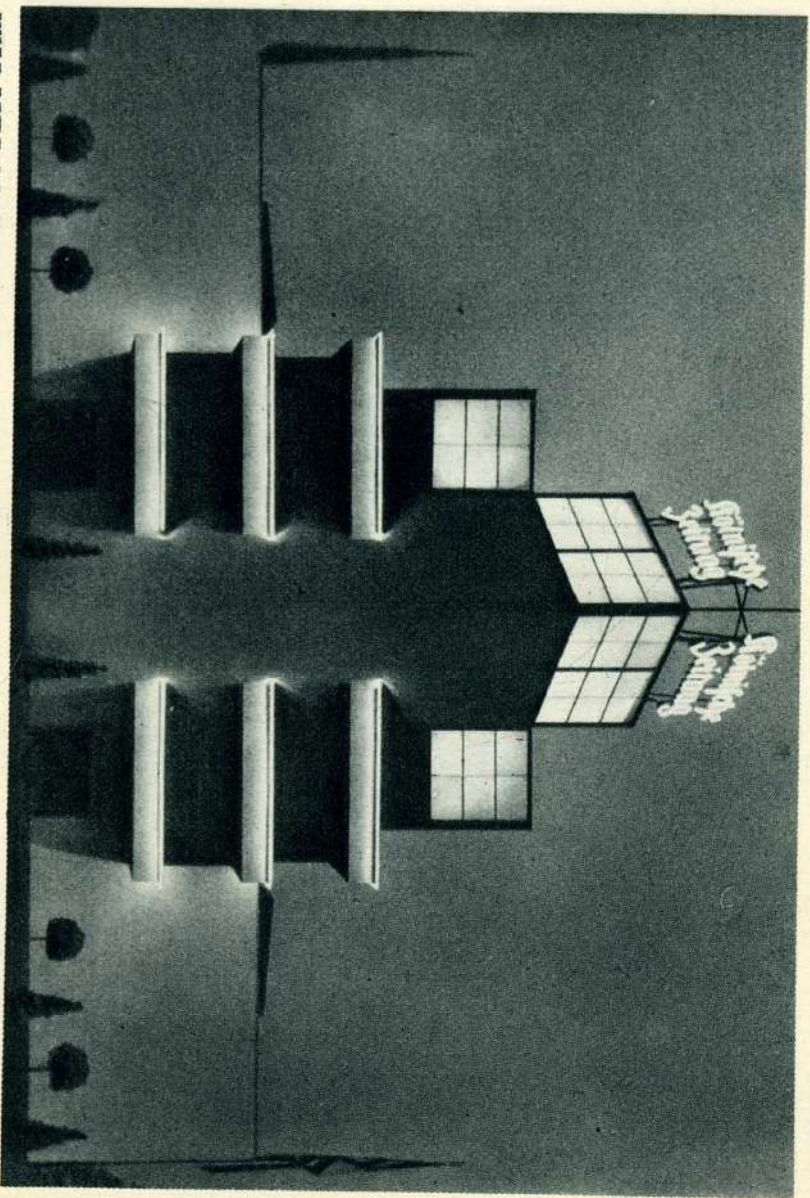
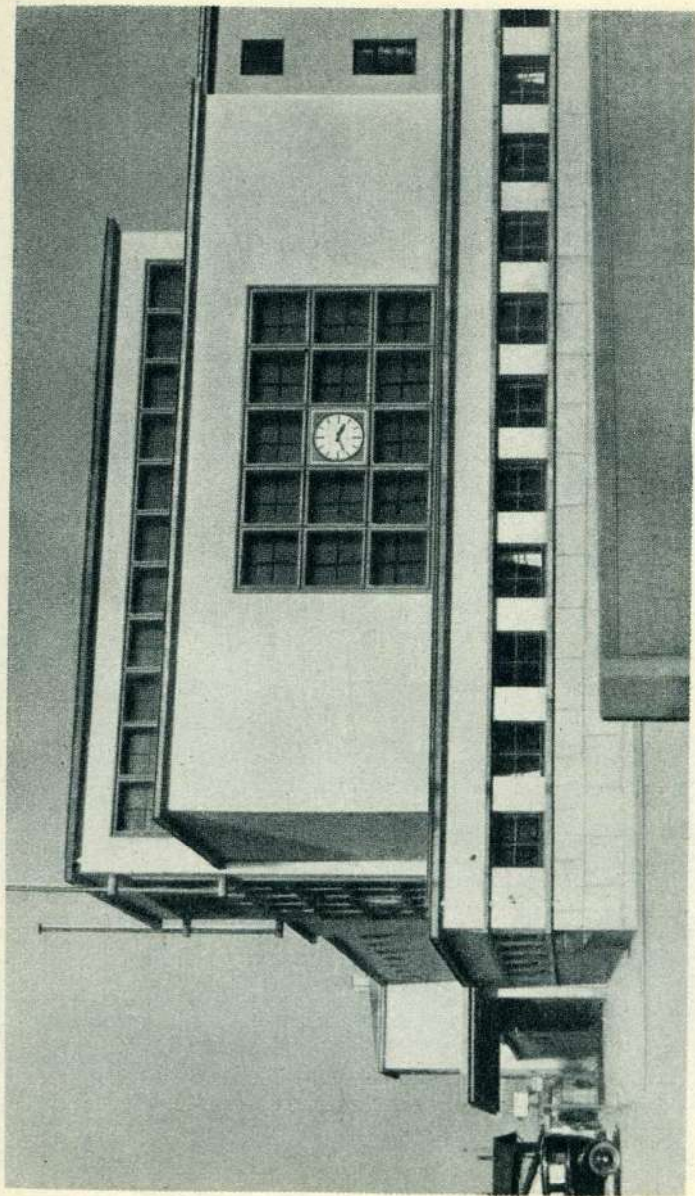
C. E. Rava e S. Larco: *Padiglione delle Colonie alla Fiera di Milano,* 1928. *Veduta notturna*

D. Torres: *Edificio razionale per la cura del sole al Lido di Venezia.*

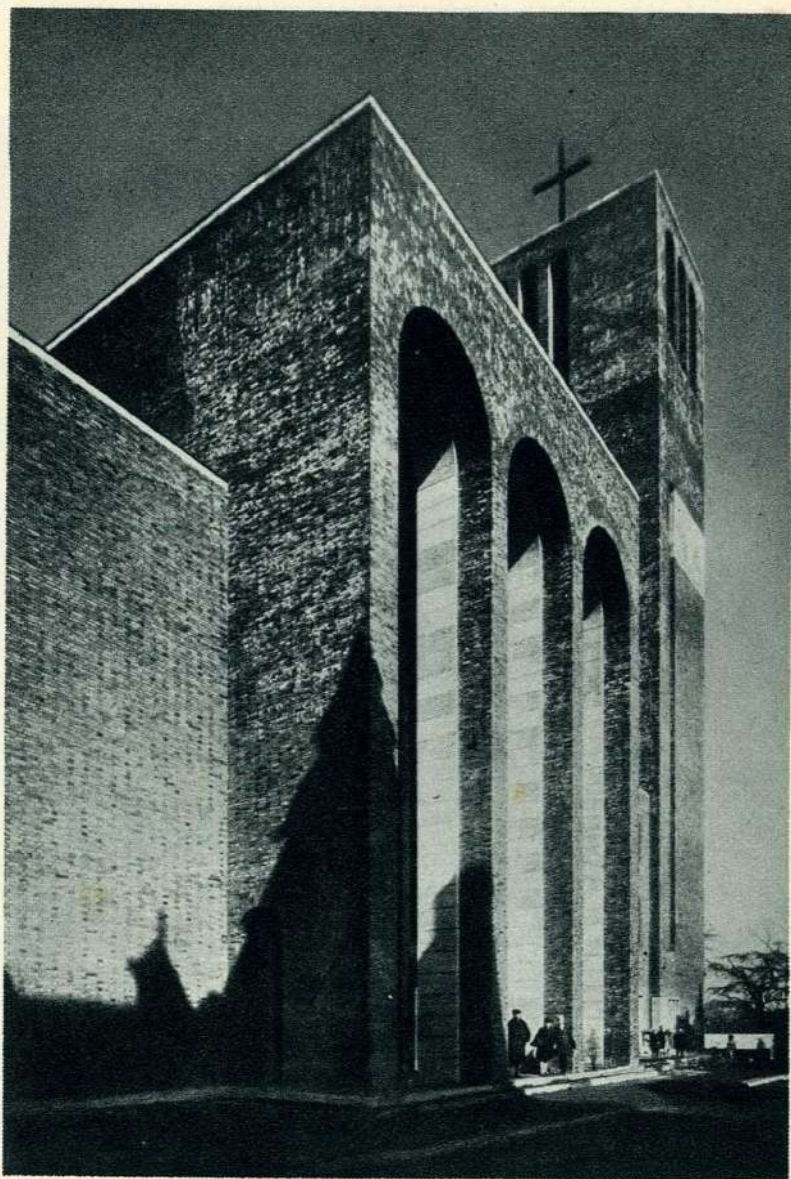
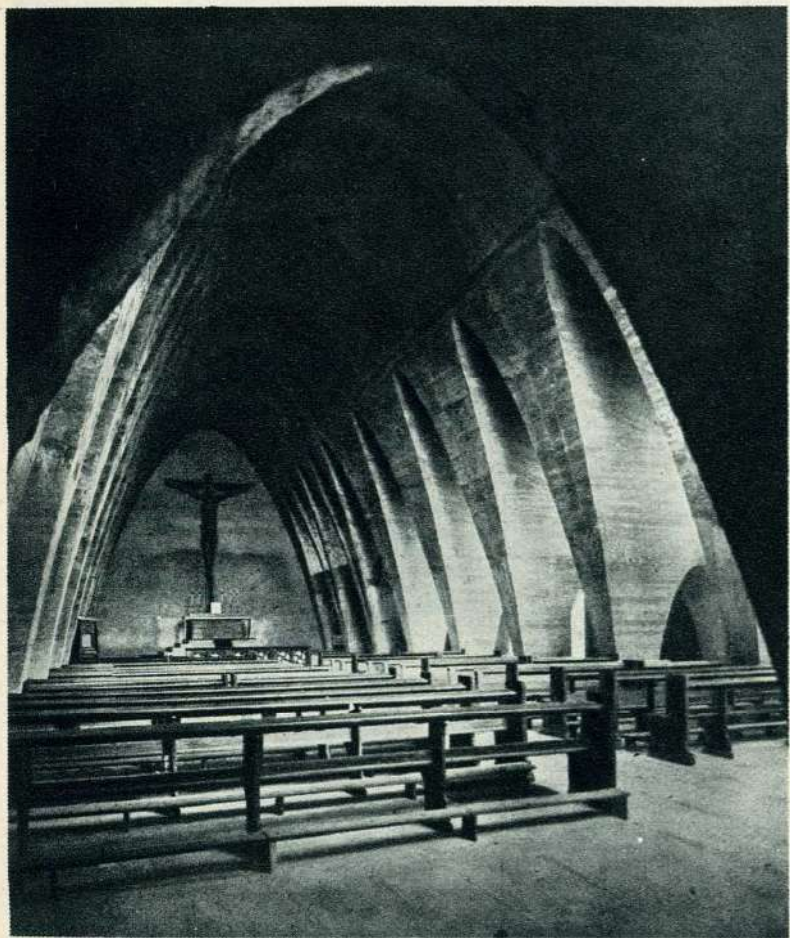
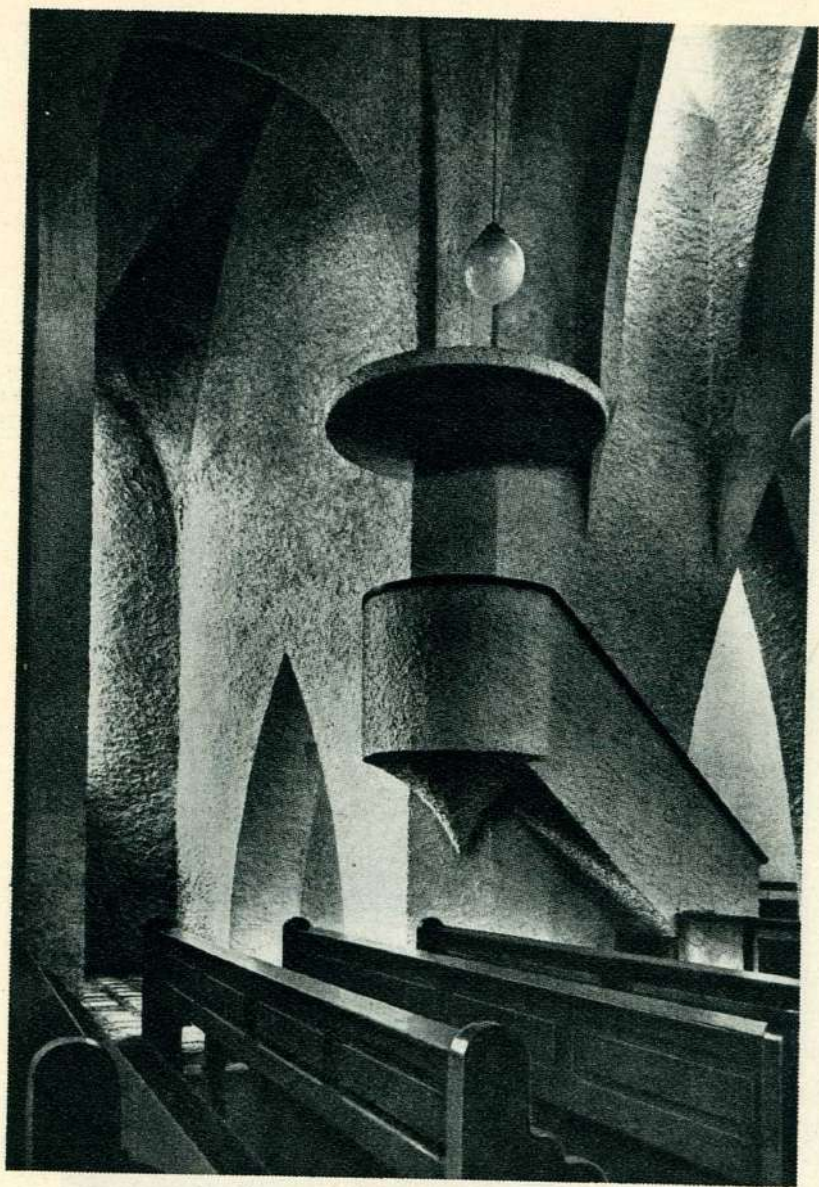
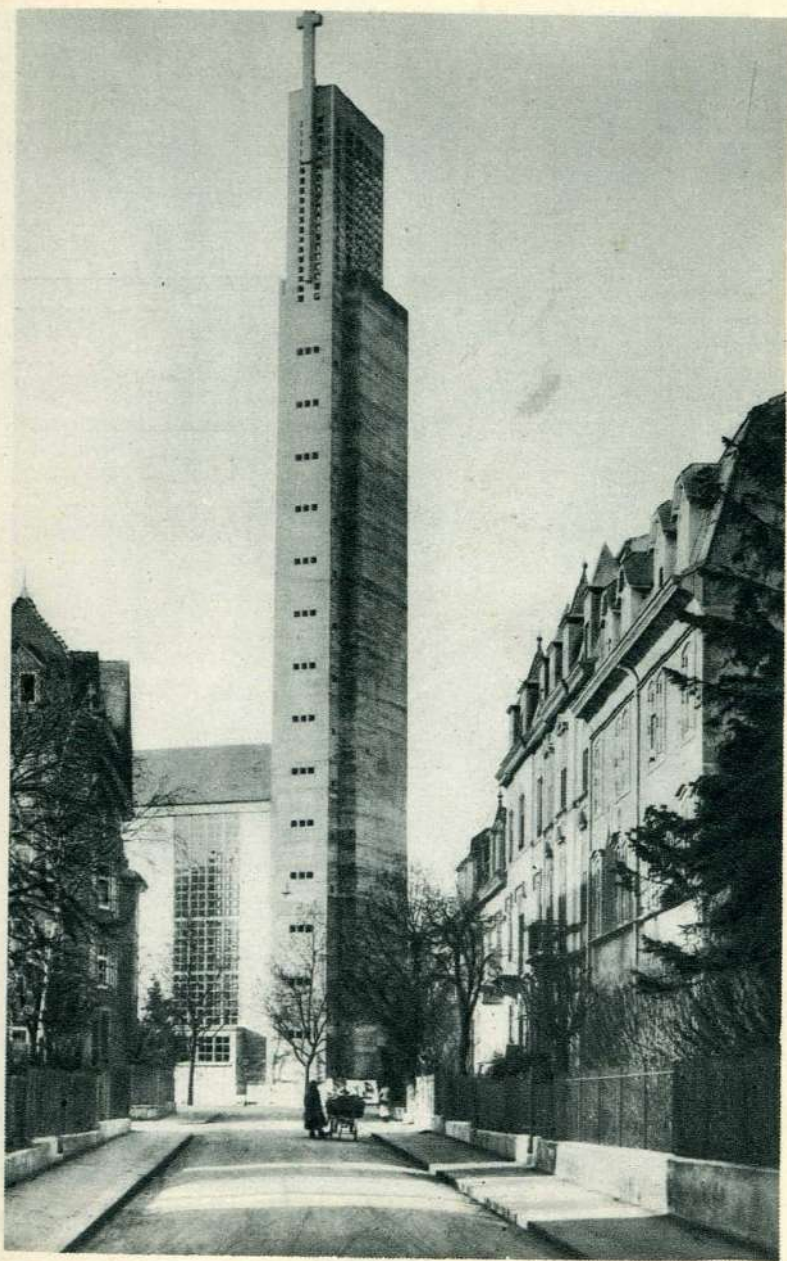
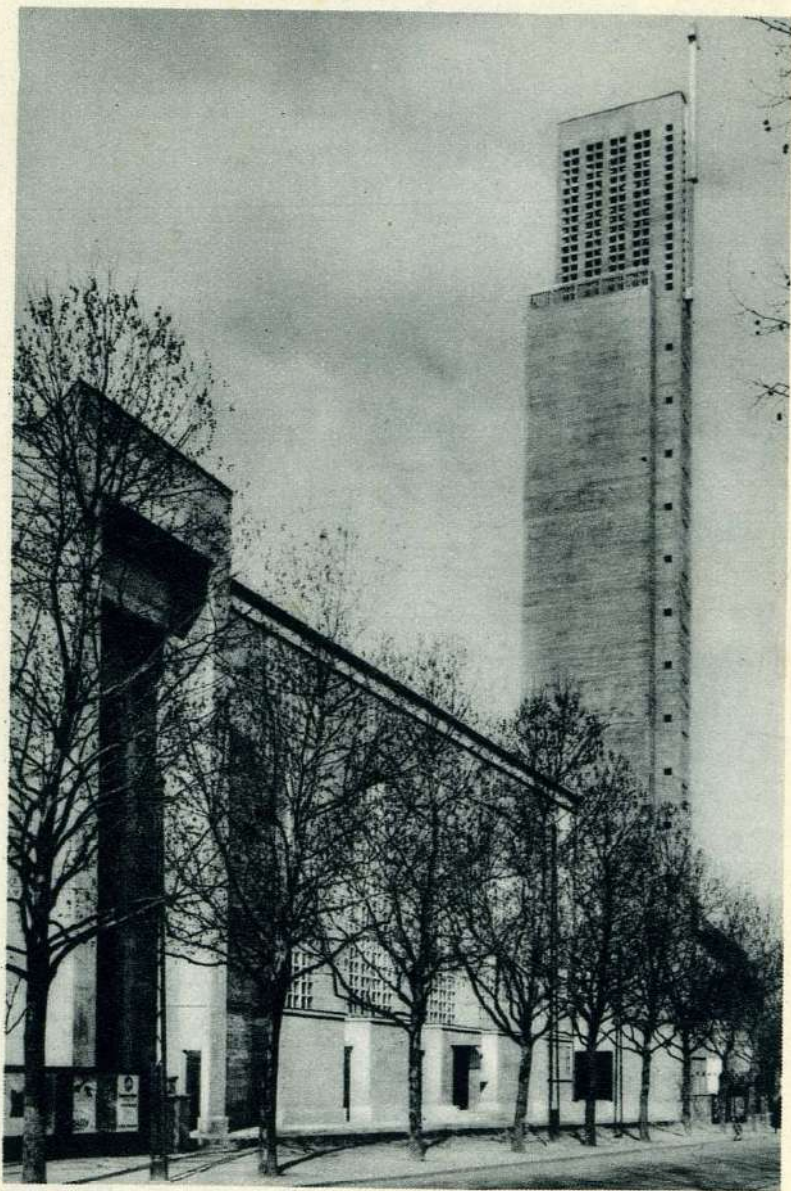
G. Vaccaro: *Progetto di Chiesa.*

A. S. NIKOLISKY: Biblioteca di Leningrado. Salone di lettura.

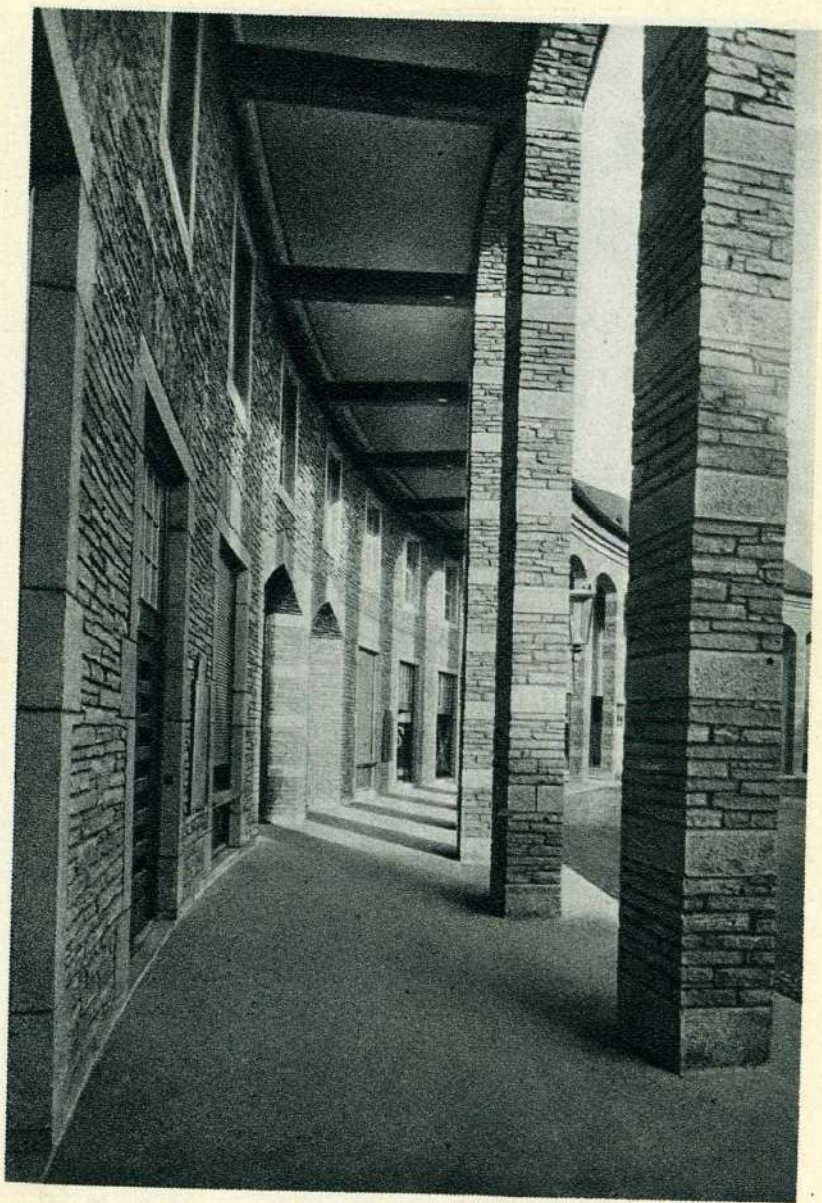
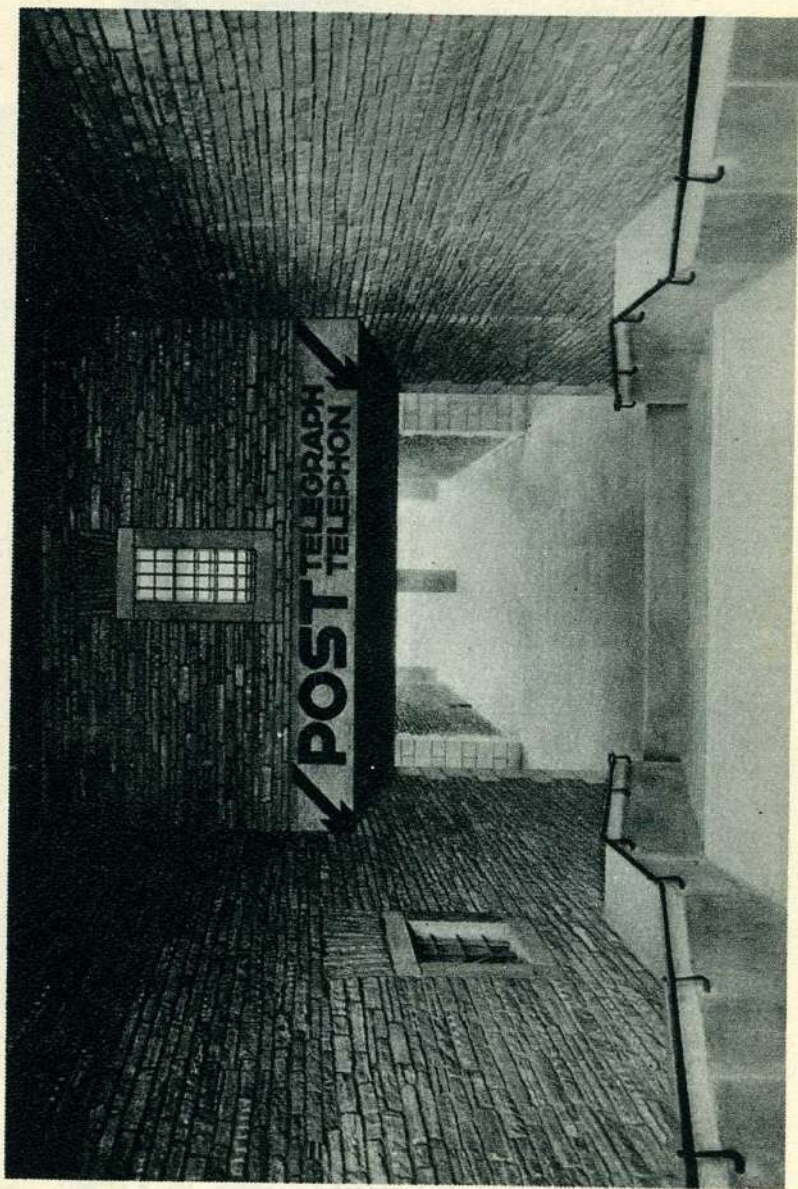
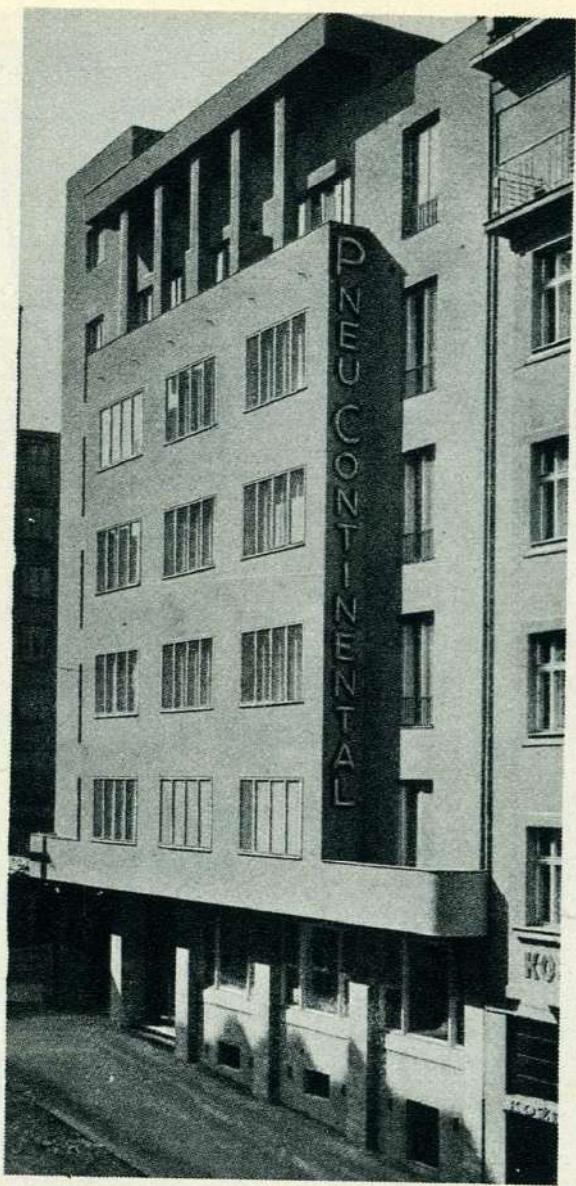
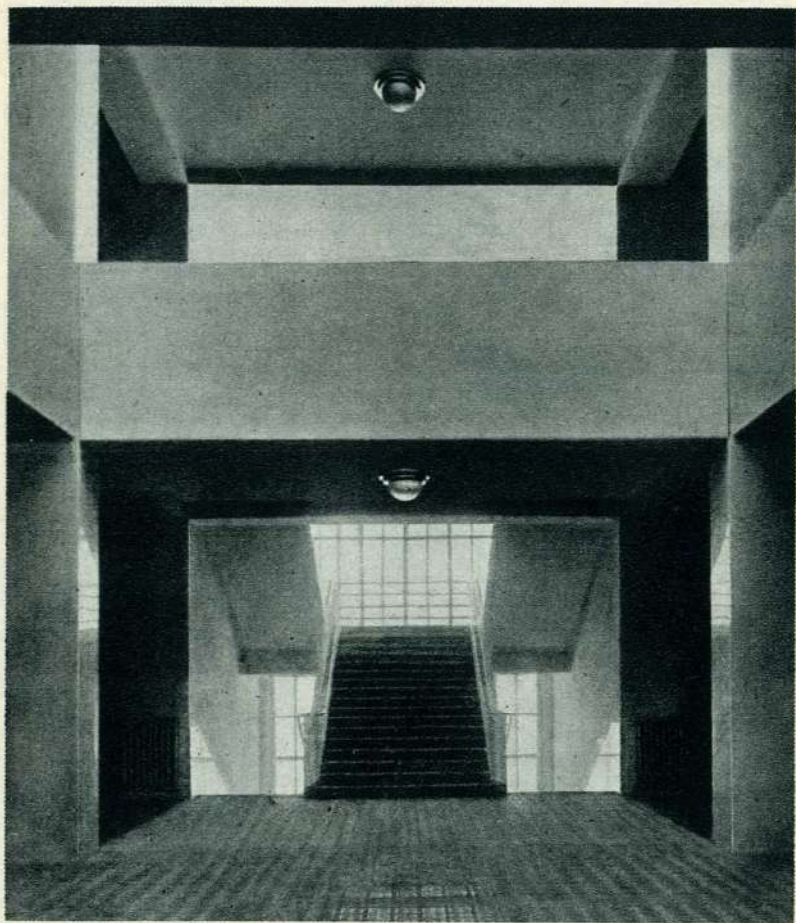
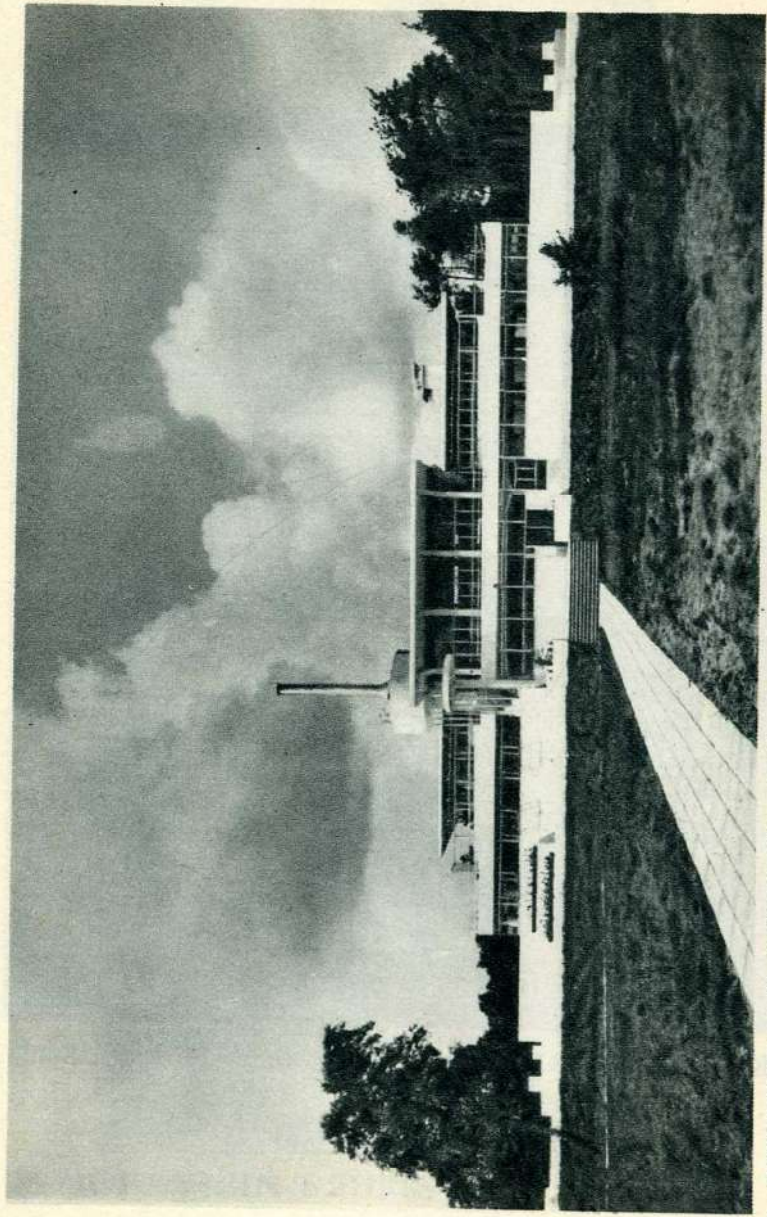
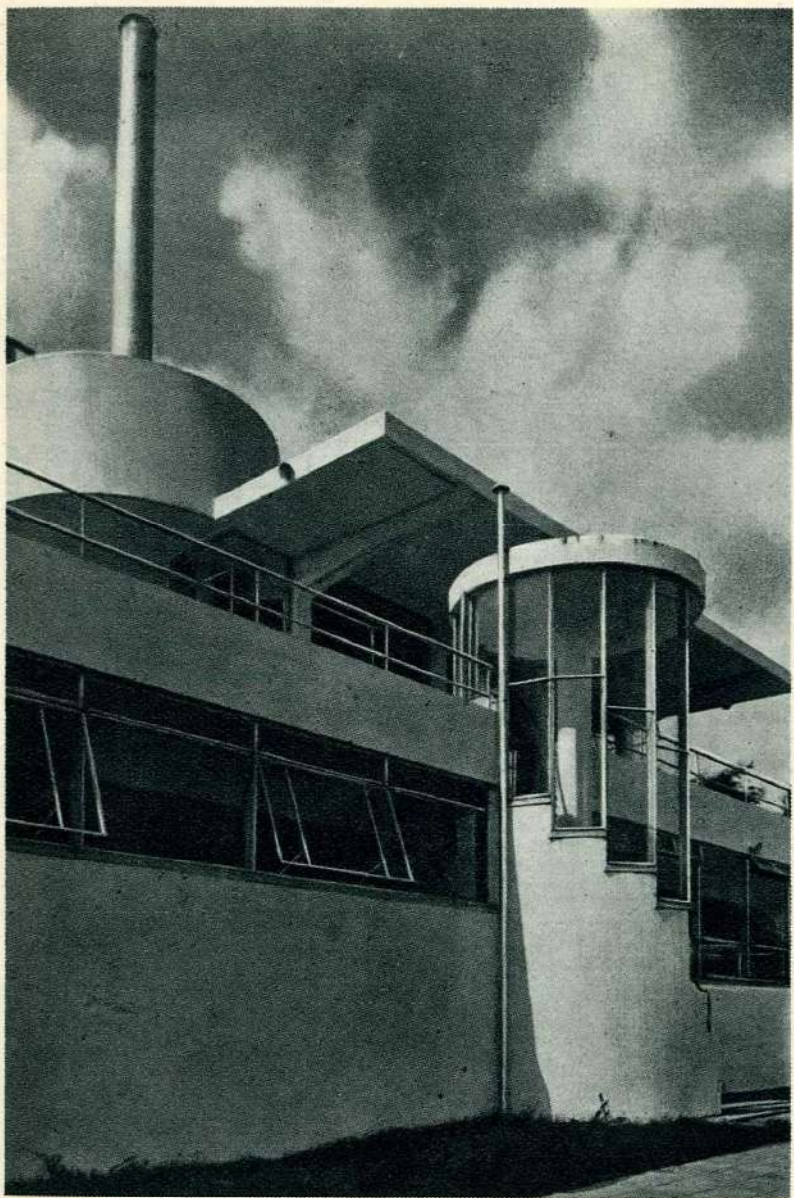
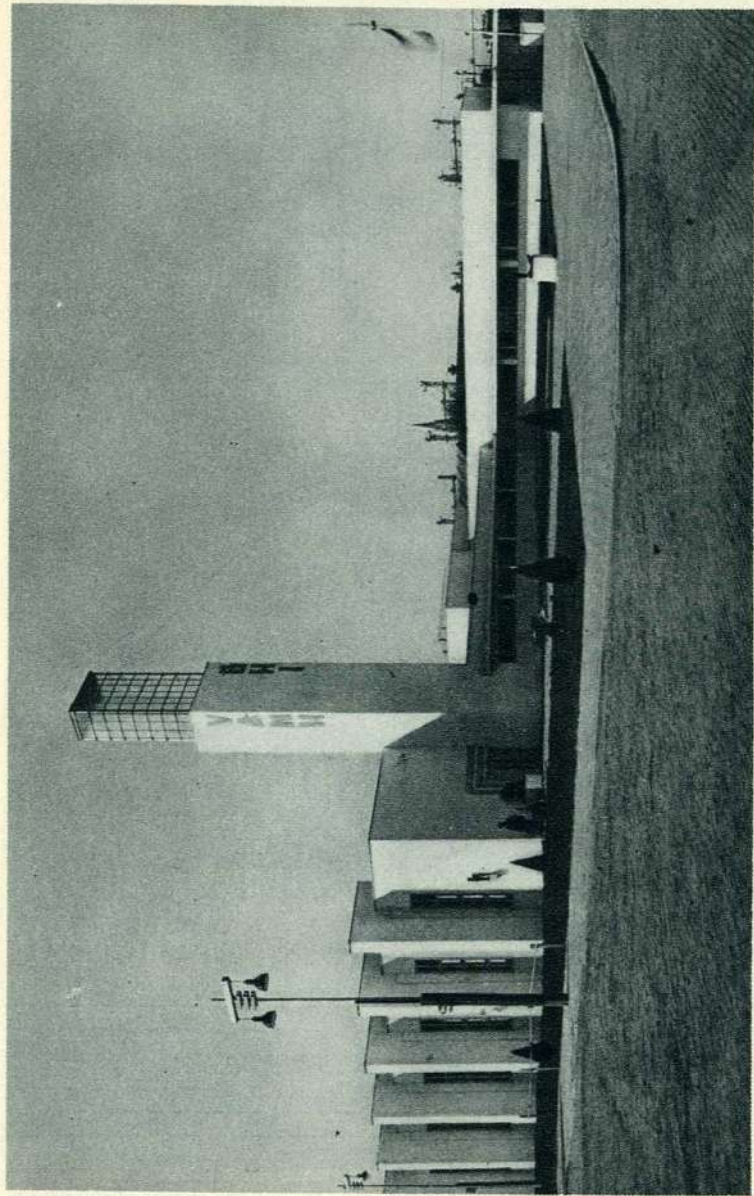
B. M. WALIKOWSKY: Casa in Mosca, 1927.

A. Z. CRINBERG: Casa dei Sovieti in Brjank. Sala delle adunanze.

A. Z. GRINBERG: Case in Mosca, 1926.

A. W. SCHUESSEW: Teatro in Mosca.

W. PASCHKOFF: Progetto per la Biblioteca Lenin in Moscá.

OSKAR KAUFMANN: Scala interna dello stabilimento di Pianoforti Bechstein, Berlino, 1926.

OTTO ERNST SCHWEIZER:
Planetario di Norimberga, 1926.

OTTO ERNST SCHWEIZER: Stadio di Norimberga, 1926.

HANS HERTLEIN: Gli stabilimenti Siemens, Berlino.

PAUL BONATZ: « Stummhaus »
Edificio commerciale a Düsseldorf.

PAUL BONATZ: Stazione di Stuttgart.

PAUL BONATZ: Stazione di Stuttgart.

PAUL BONATZ: Stazione di Stuttgart.

PAUL BONATZ: Chiusa in Ladenburg.

WERNER ISSEL: La grande centrale di Klingenberg.
Edificio degli uffici.

HANS POELZIG: Casa per una famiglia, all'Esposizione di Stuttgart del 1927.

WALTER GROPIUS: Casa per una famiglia, all'Esposizione di Stuttgart del 1927.

FRITZ HÖGER: Palazzo Commerciale ad Amburgo.

MIES VAN DER RÖHE: Casa in Berlino.

MIES VAN DER RÖHE: Villa.

MIES VAN DER ROHE: Il Padiglione della Germania all'Esposizione di Barcellona 1929.

FRITZ BECKER e F. KUTZNER:
Hotel « Mannheimer Hof », Mannheim. Scalone.

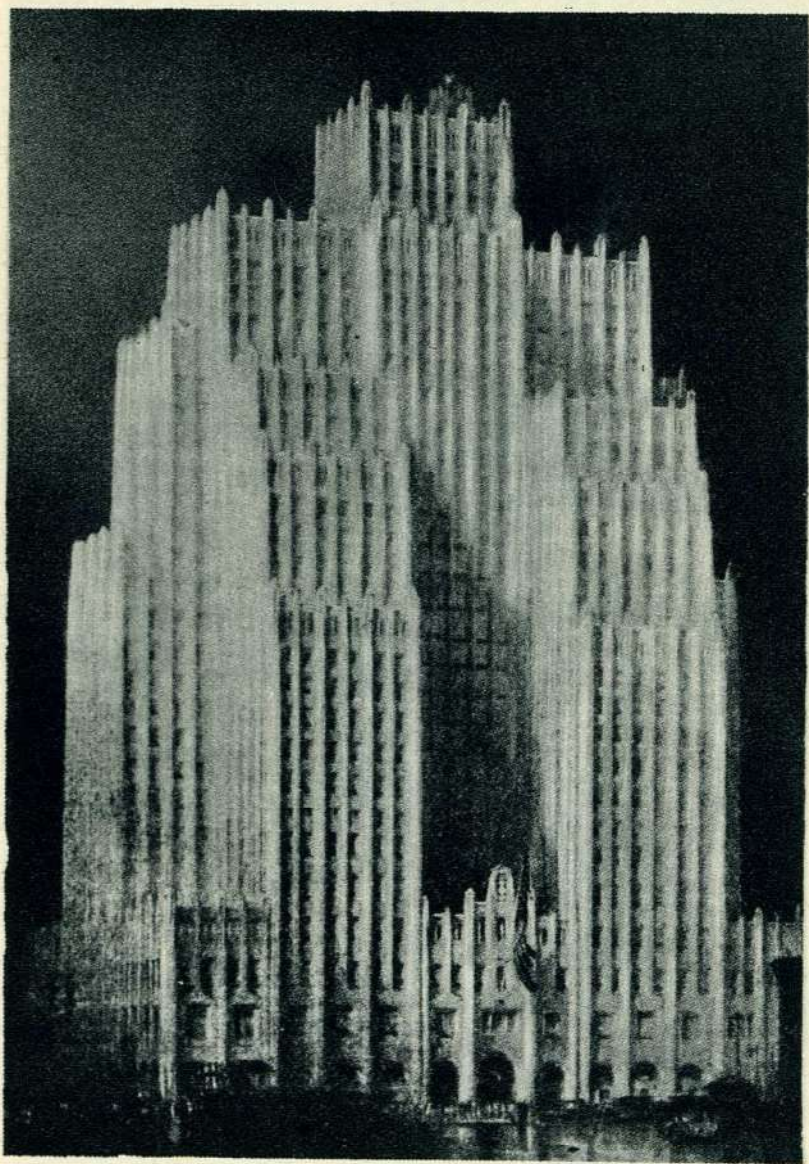
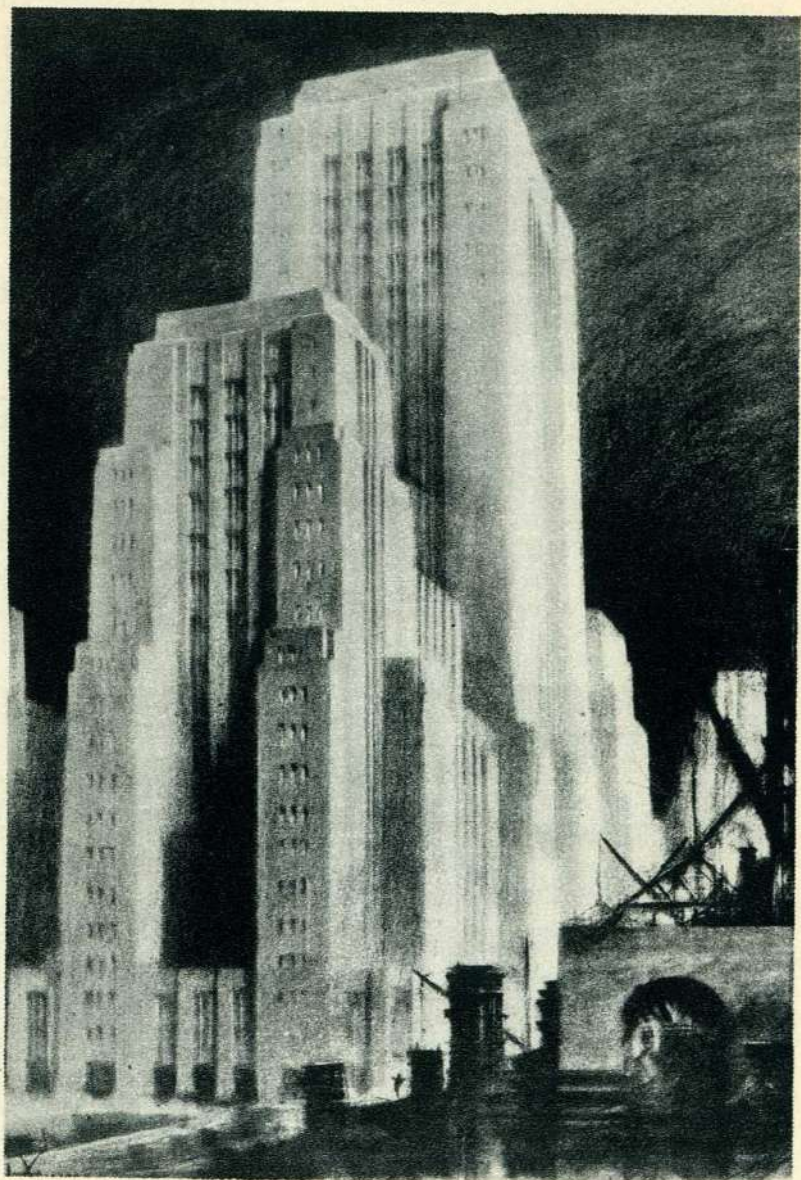
JOSEF KALOUS: La rotonda dell'Esposizione di Brünn, 1928.

VINZENZ BAIER: Esposizione di Brünn, 1928.

O. HAESLER: Scuola a Celle (Germania): sala di ginnastica e feste

O. HAESLER: Scuola a Celle (Germania). Facciata.

ERICH MENDELSOHN: Ćinema Universum a Berlino. Facciata.

ERICH MENDELSOHN: Cinema Universum a Berlino. Sala degli spettacoli.

WILHELM RIPHAHN e GROD: Padiglione della « Kölnischen Zeitung » alla Esposizione della Stampa in Colonia, 1928.

WILHELM KREIS: Stazione di Meissen. Esterno.

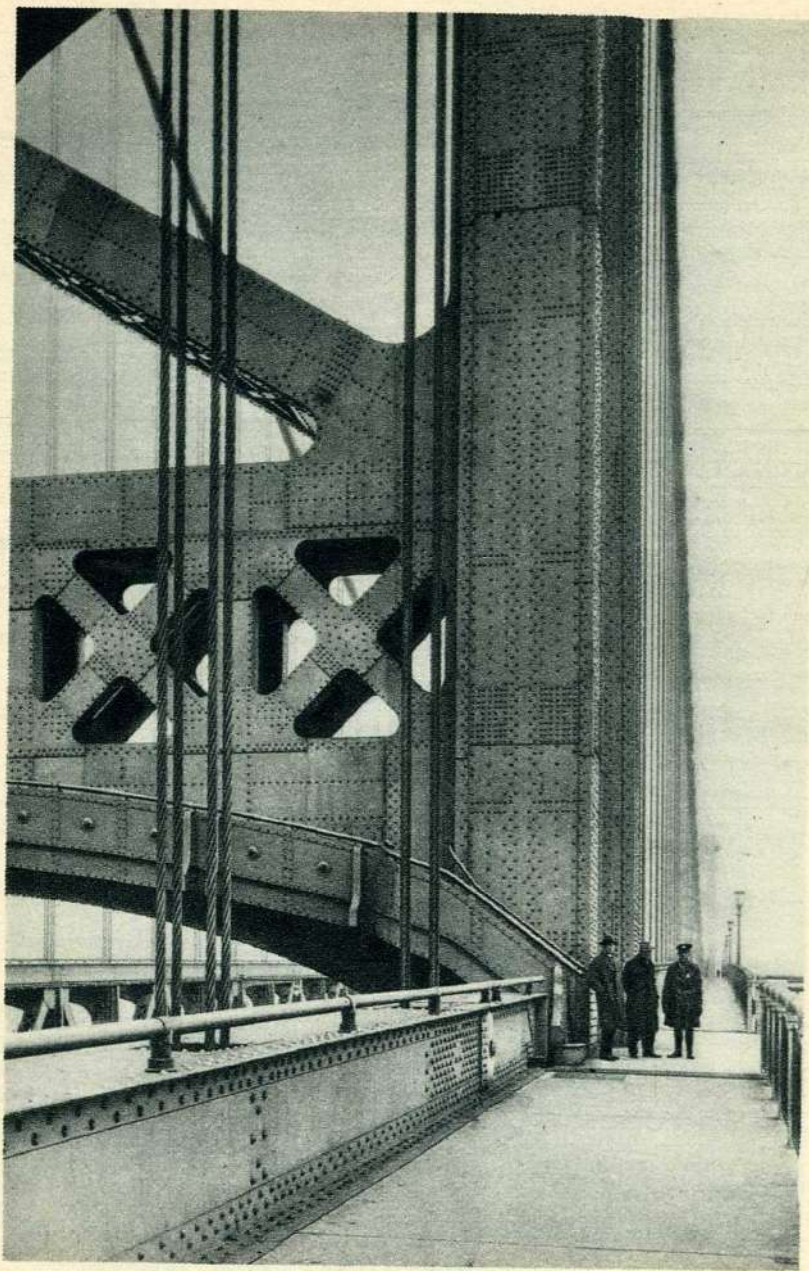
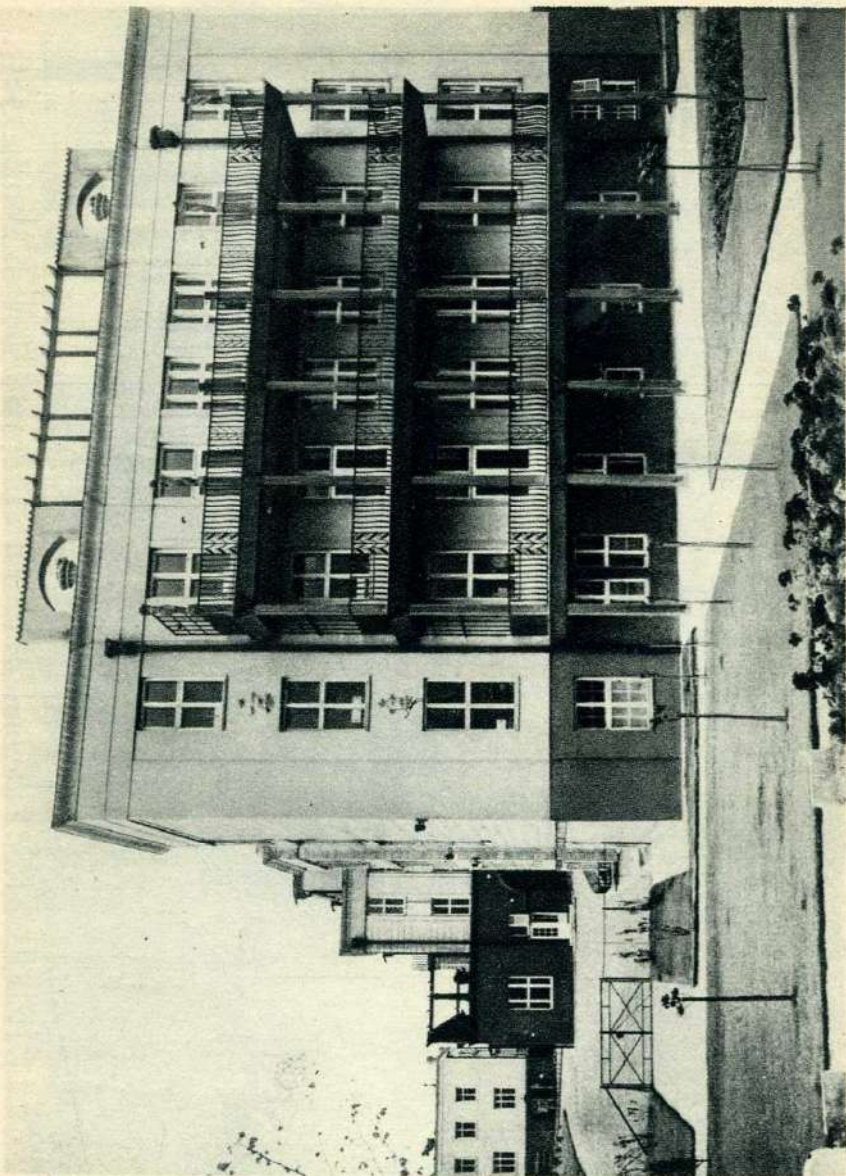
WILHELM KREIS: Stazione di Meissen. Interno.

WILHELM KREIS: Banca Comunale in Bochum.
Scala.

E. FAHRENKAMP: Chiesa in Mülheim.

DOMINIKUS BÖHM: Chiesa in Mainz.

DOMINIKUS BÖHM: Chiesa in Neu-Ulm.

KARL MOSER: Chiesa di S. Antonio a Basilea.
Esterno.

KARL MOSER: Chiesa di S. Antonio a Basilea.
Esterno.

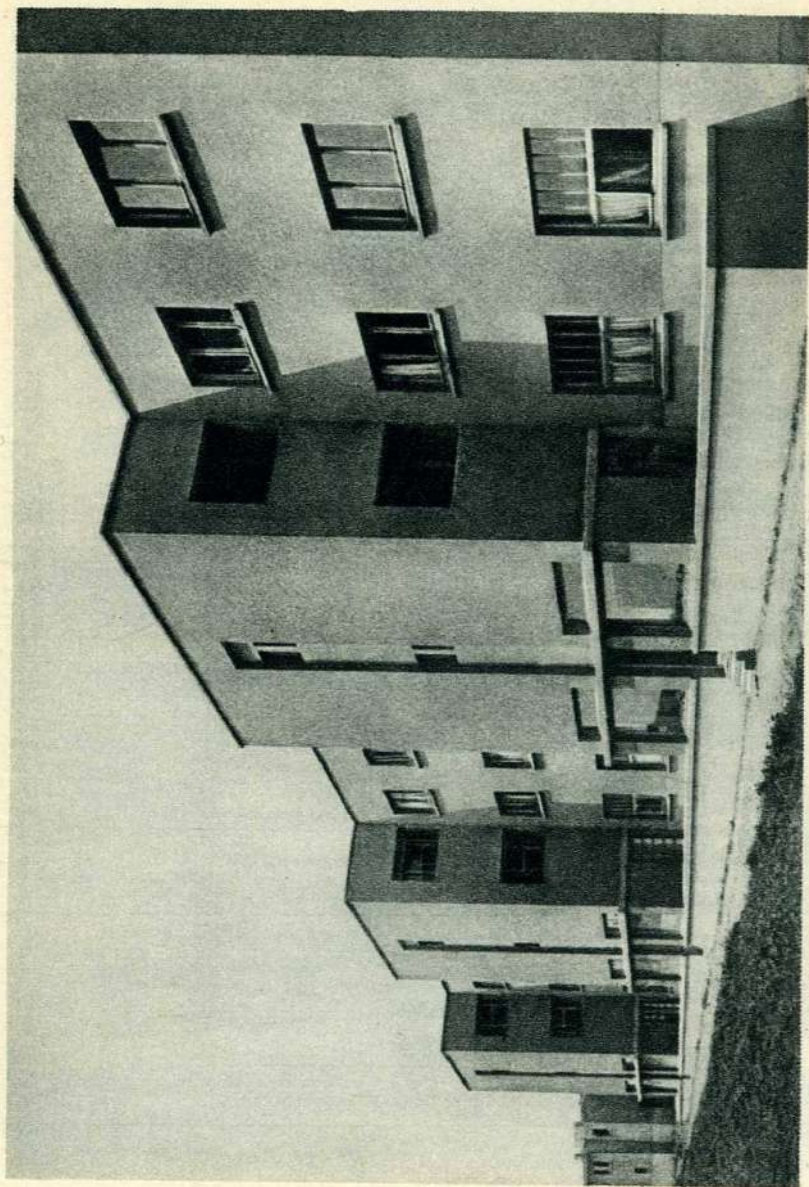
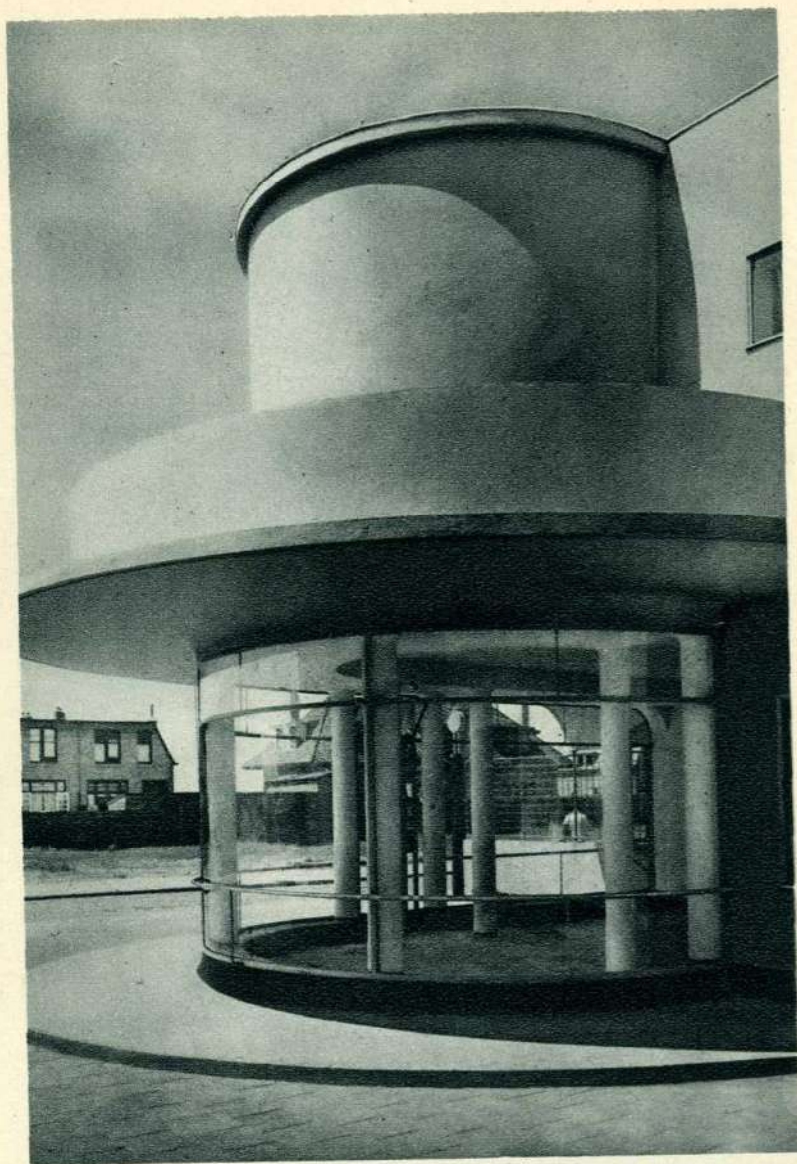
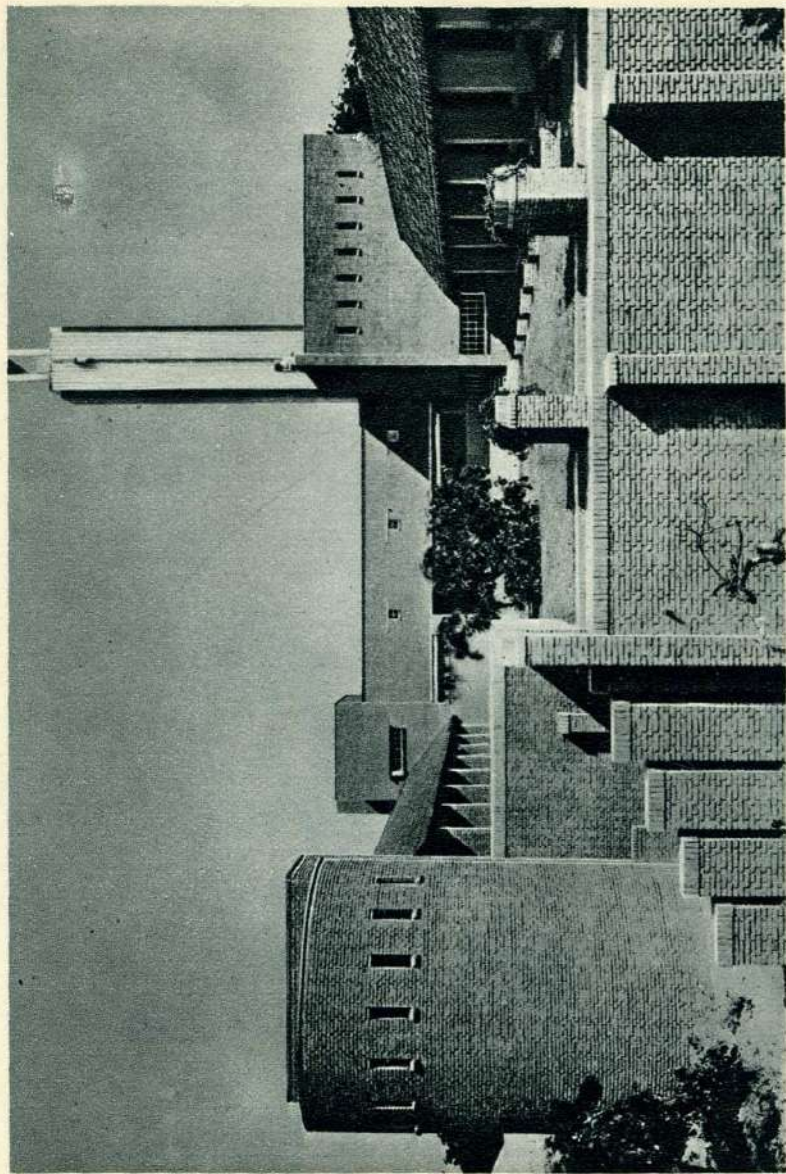
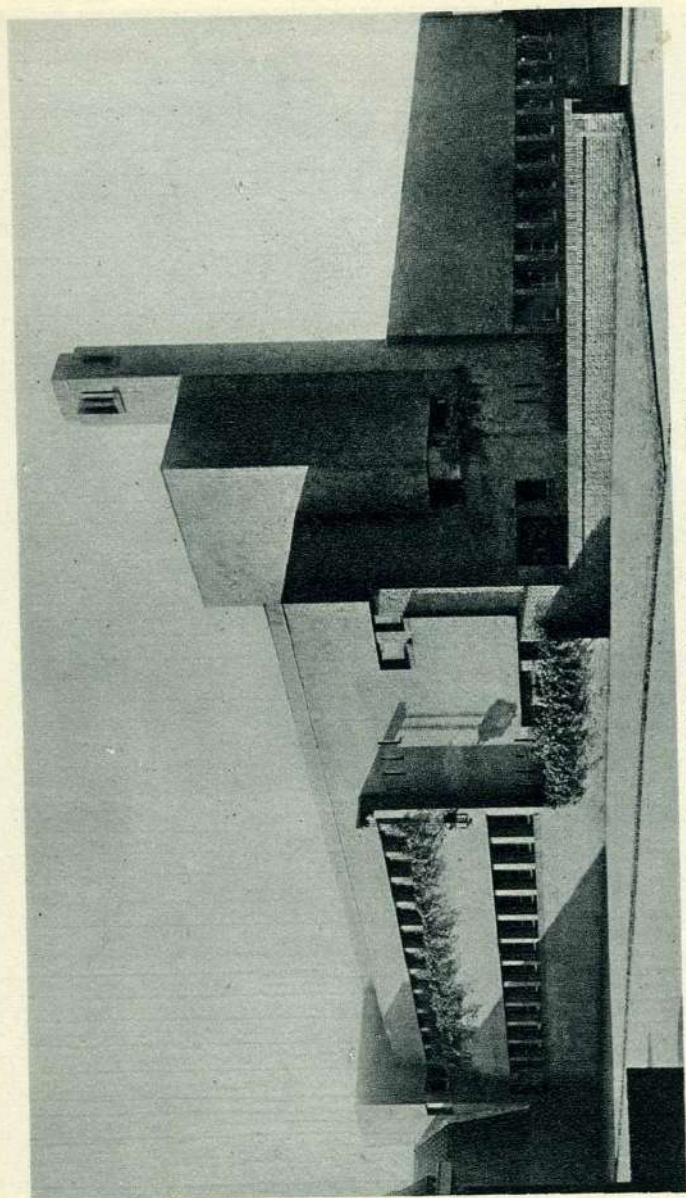
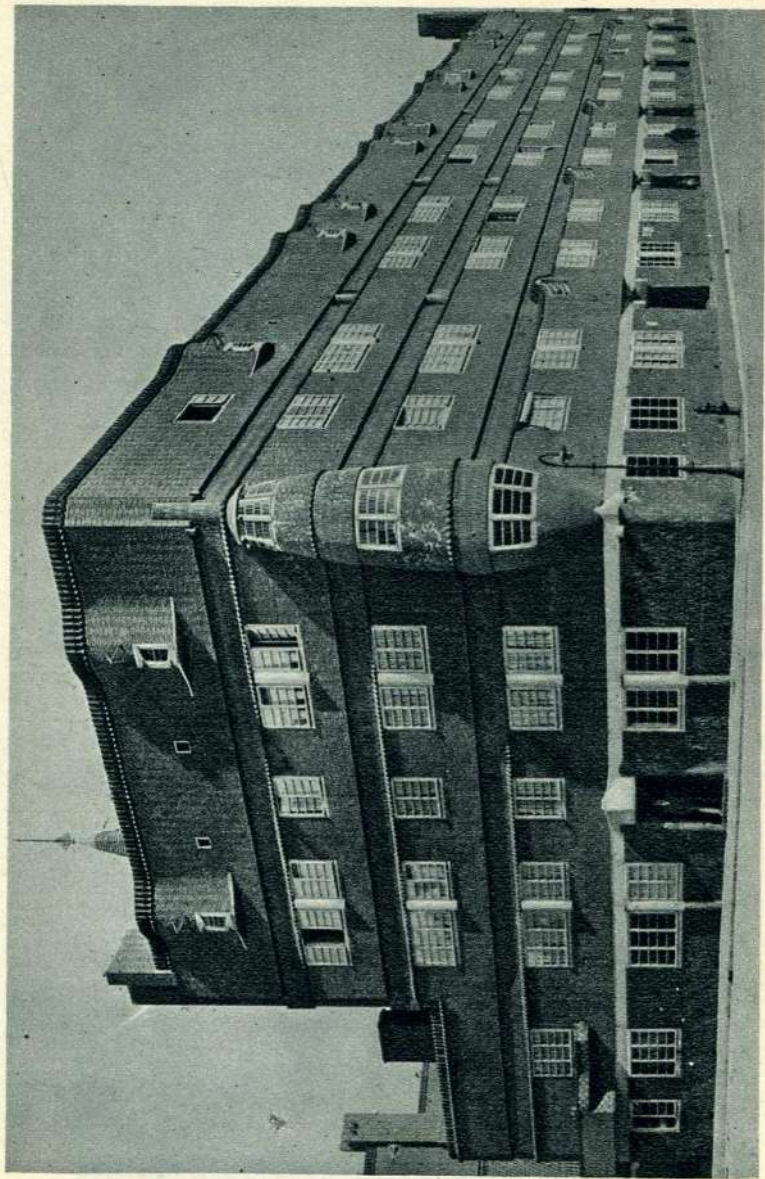
KARL MOSER: Chiesa di S. Antonio a Basilea.
Interno.

GEBR. PFISTER: Stazione a Zurigo.
Particolare: Portico.

GEBR. PFISTER: Stazione a Zurigo. Scale.

MÜHLSTEIN e FÜRST: Casa in Praga.

KERHART VOJTECH: Scuola in Podebrady. Scala.

B. BYVOET e J. DUIKER: Colonia di convalescenza « Zonnestraal » a Hilversum.
Facciata.

B. BYVOET e J. DUIKER: Colonia di convalescenza « Zonnestraal » a Hilversum. Particolare della facciata.

VAN DER TAK: Esposizione internazionale di Rotterdam, 1928.
Padiglione delle Arti decorative.

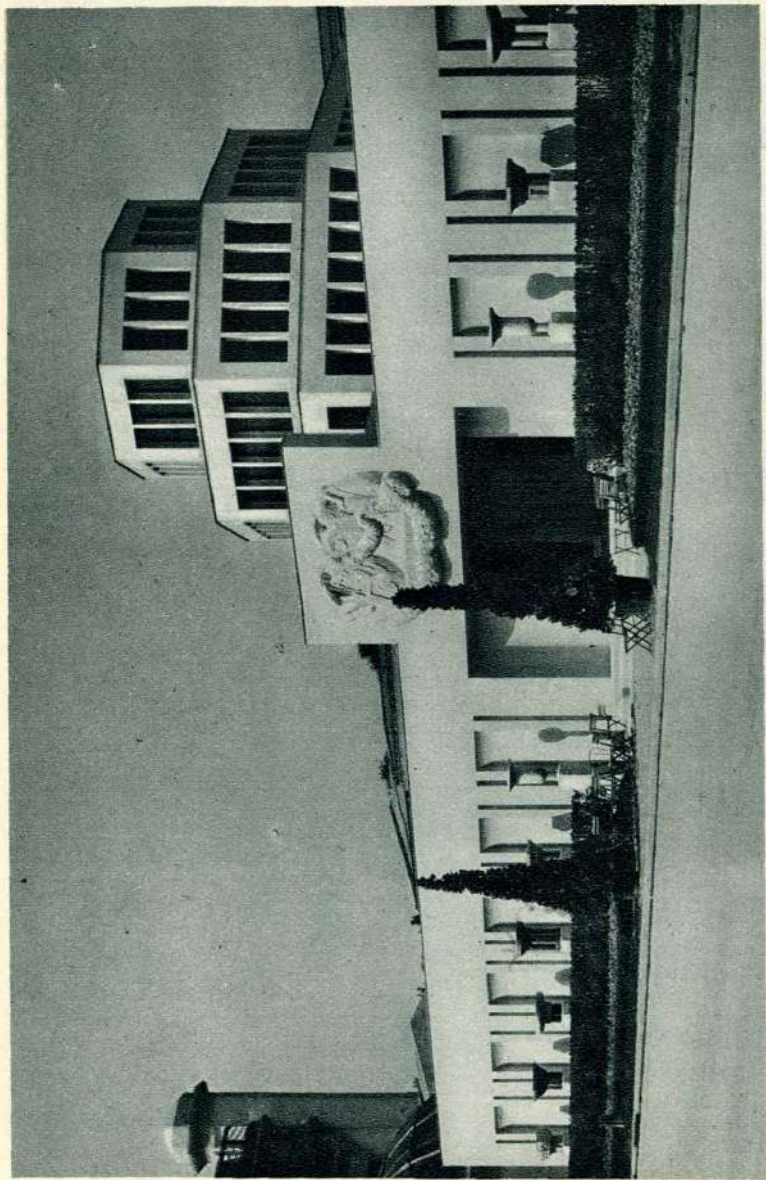
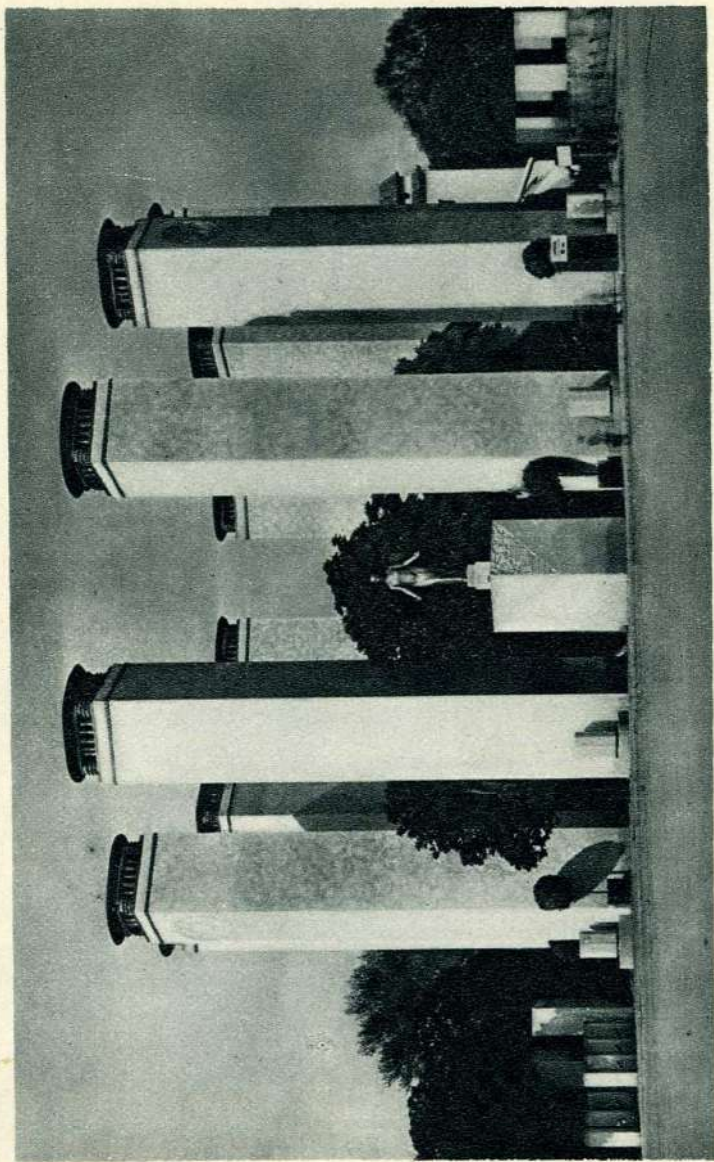
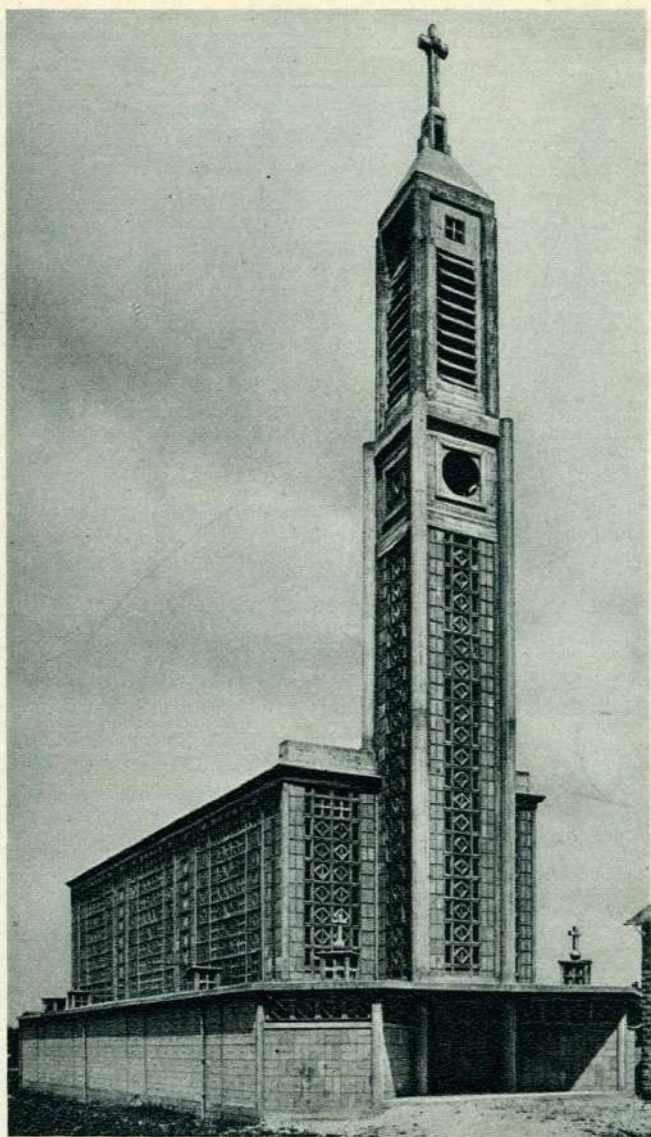
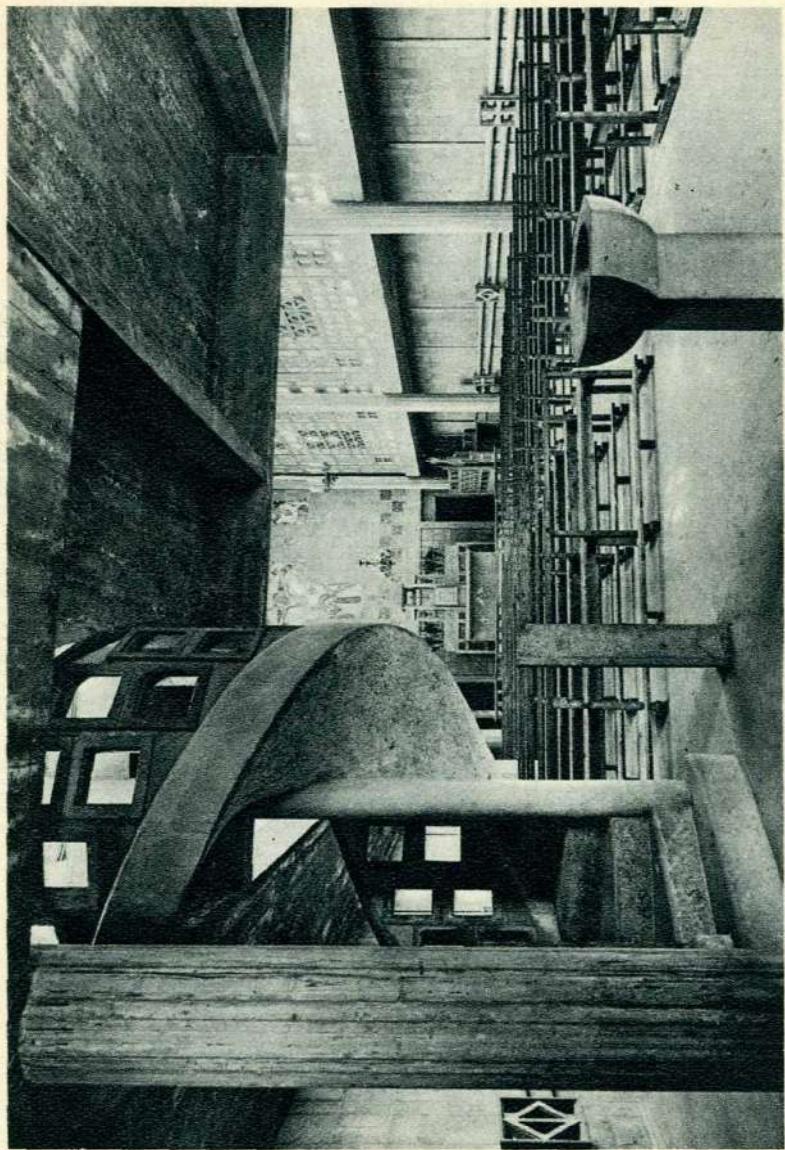
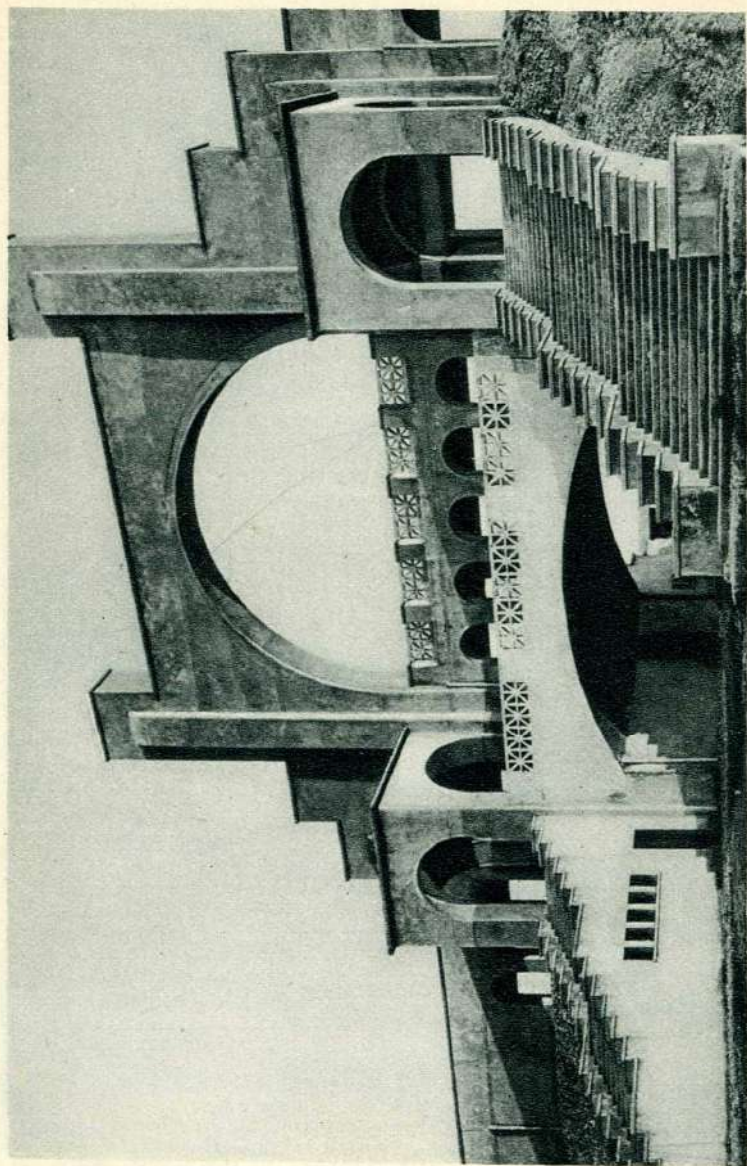
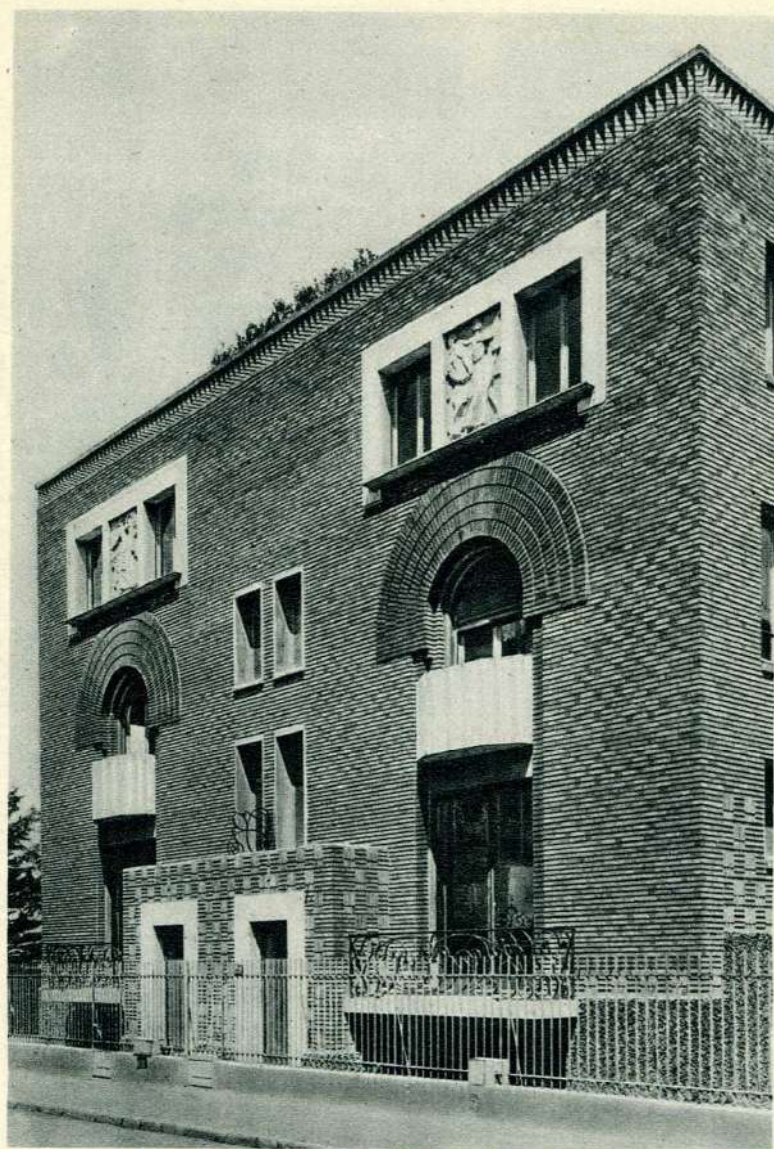
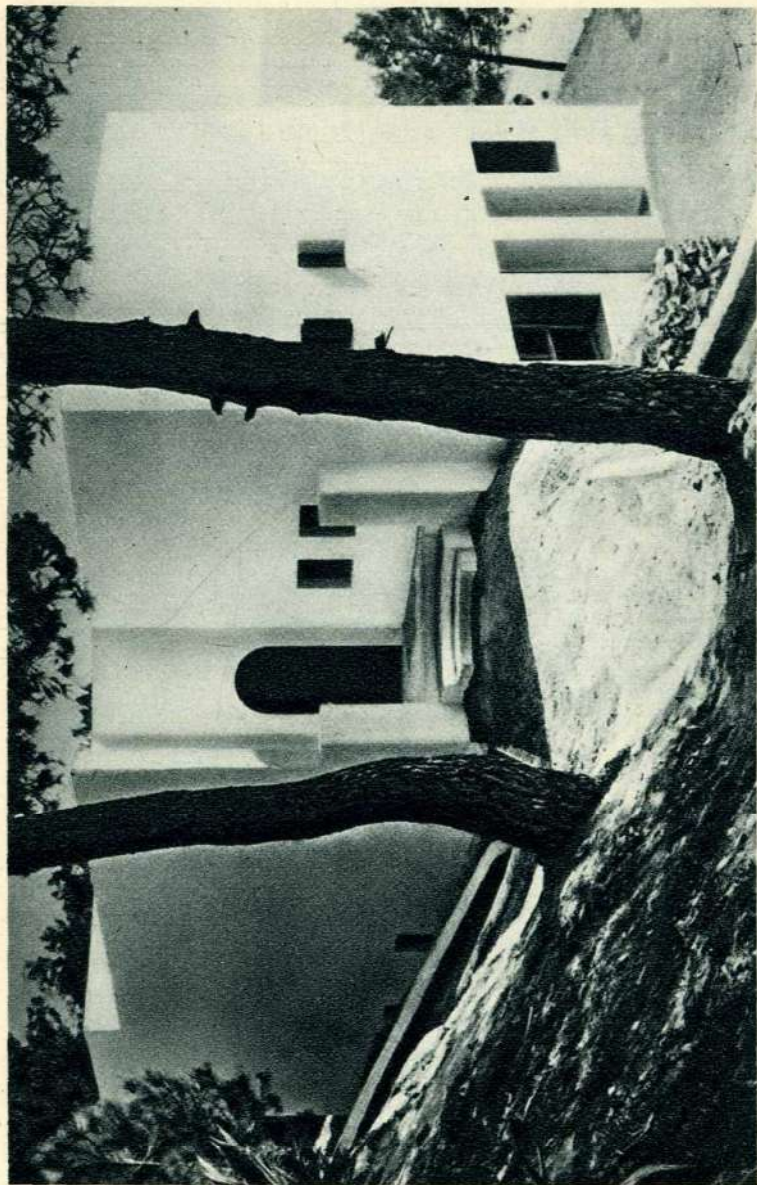
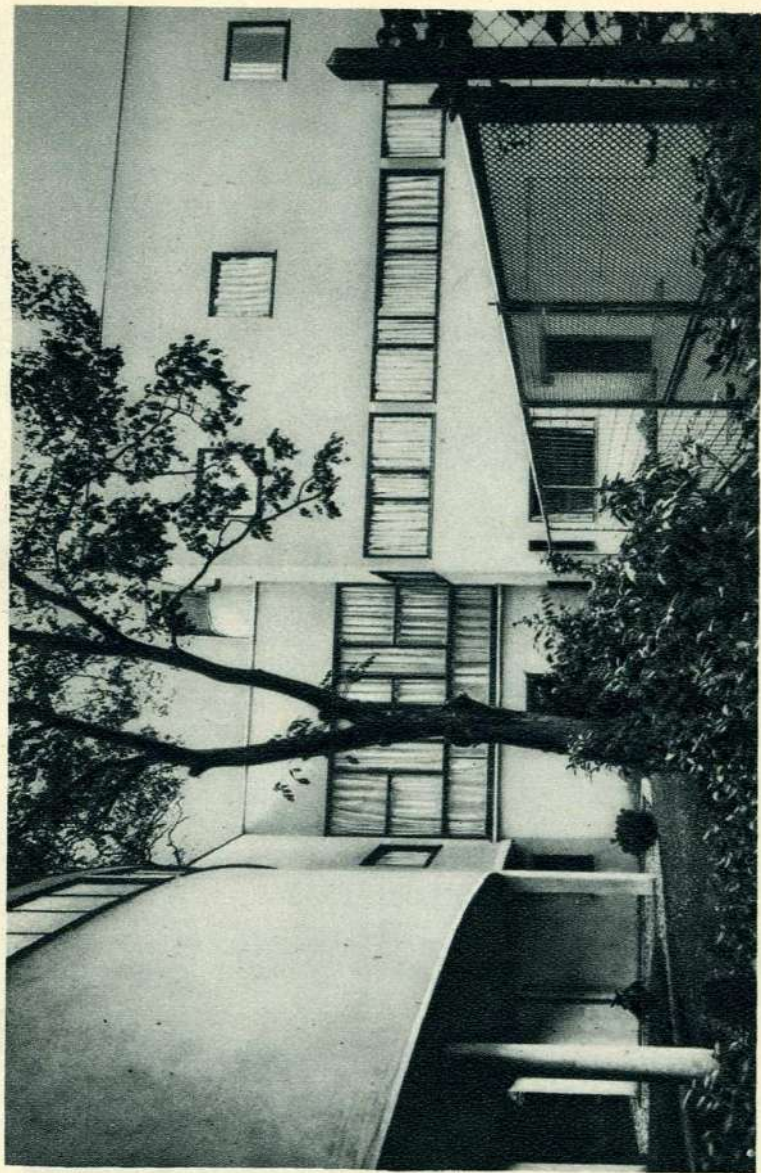
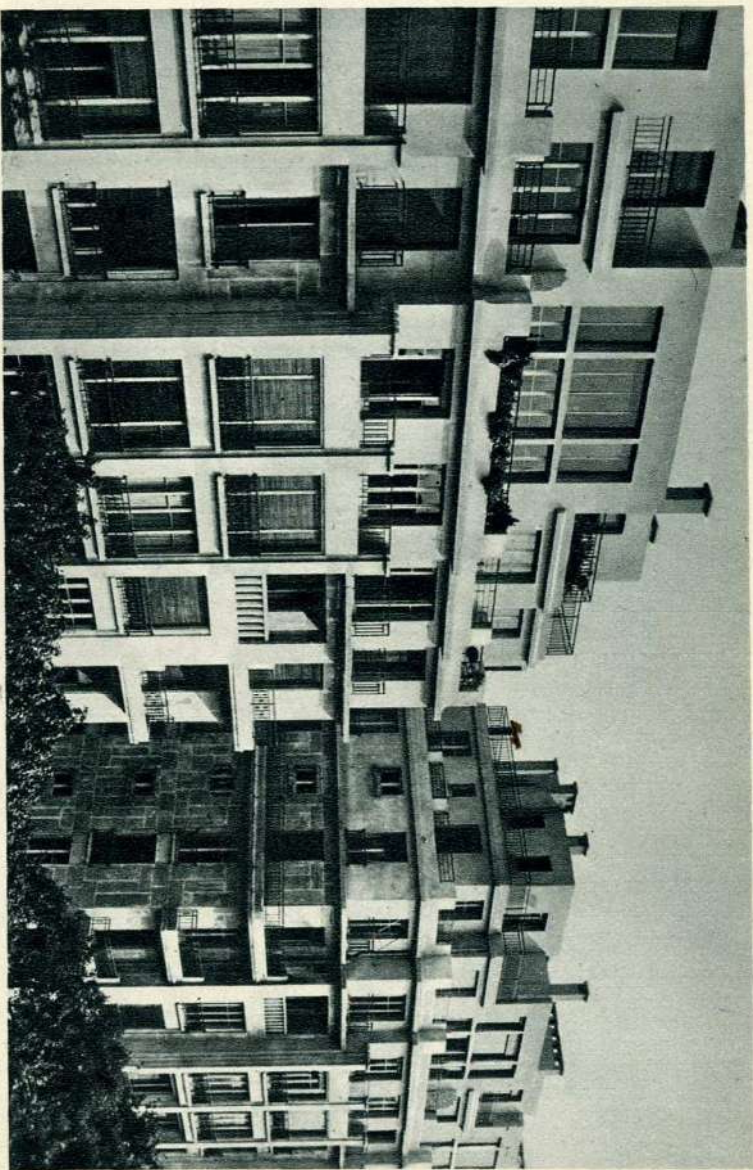
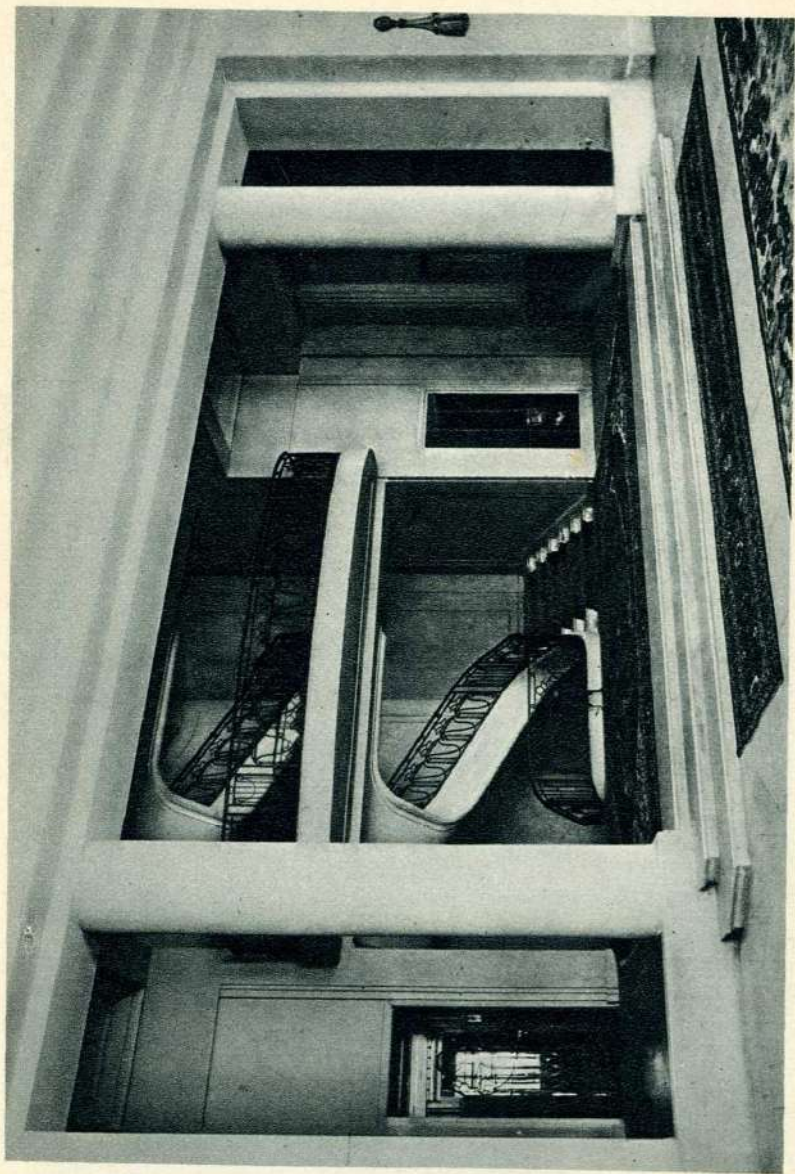
J. A. BRINKMAN e L. C. VAN DER VLUGT: Salone dell'Unione teosofica di Amsterdam.

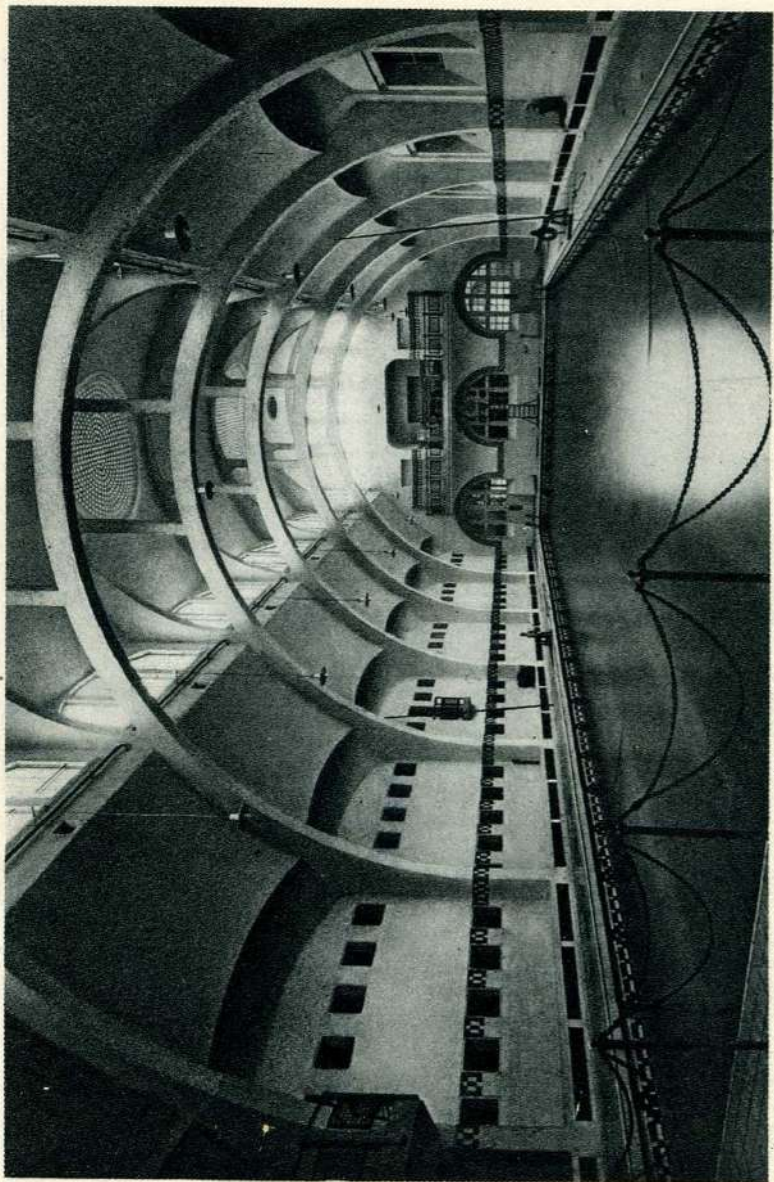
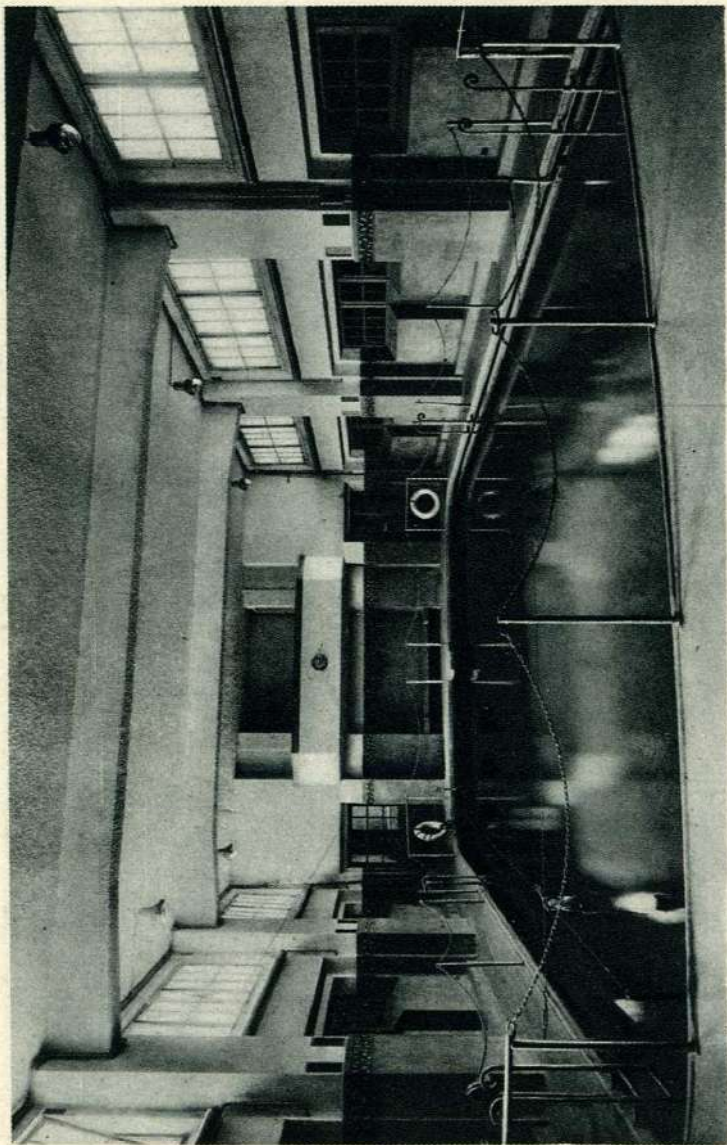
J. J. OUD: Case operaie a Hoek van Holland. Veduta generale.

Palazzo della Southwestern Bell Telephone Company.
Saint Louis (U. S. A.)

KUGH FERRISS: Grattacielo in New York

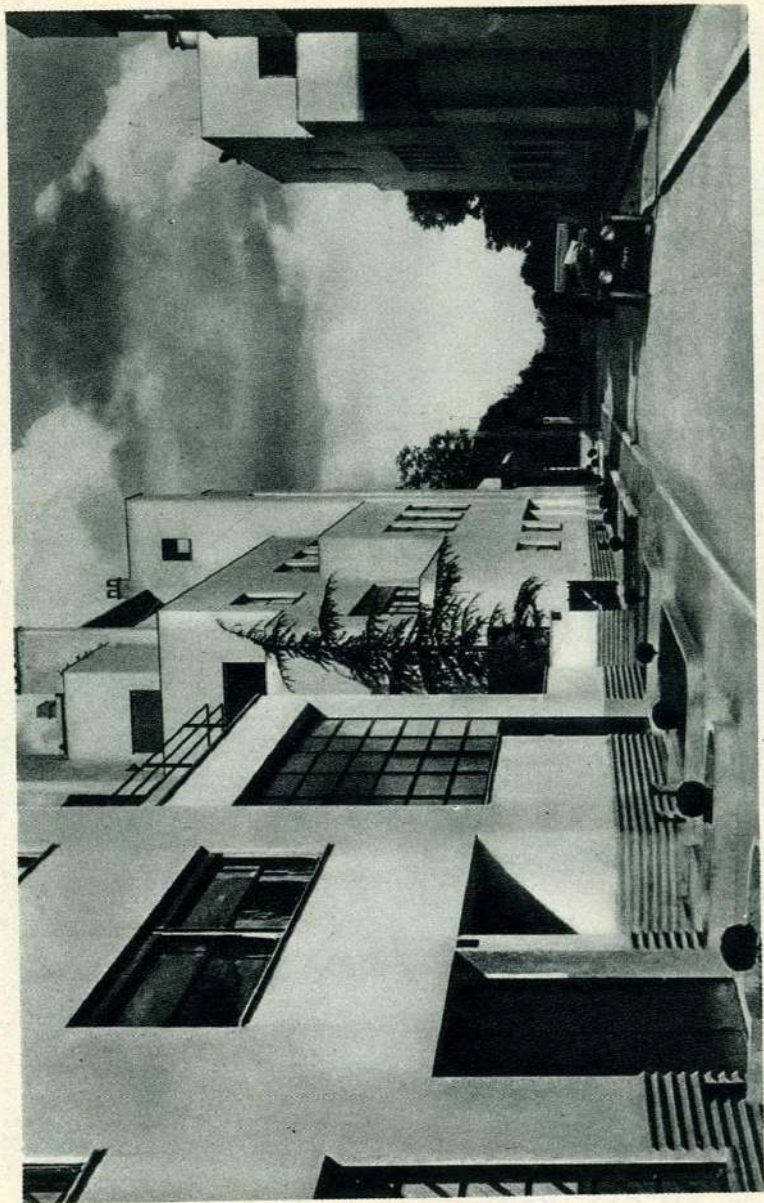
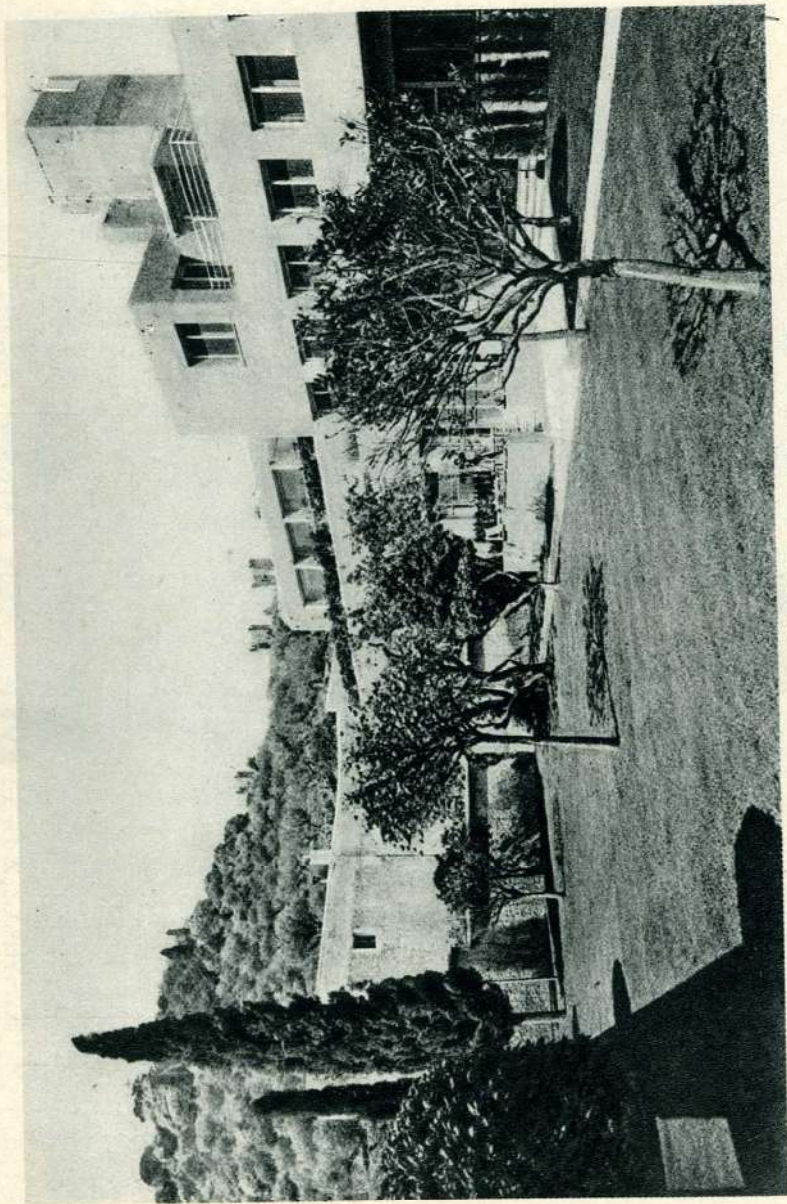
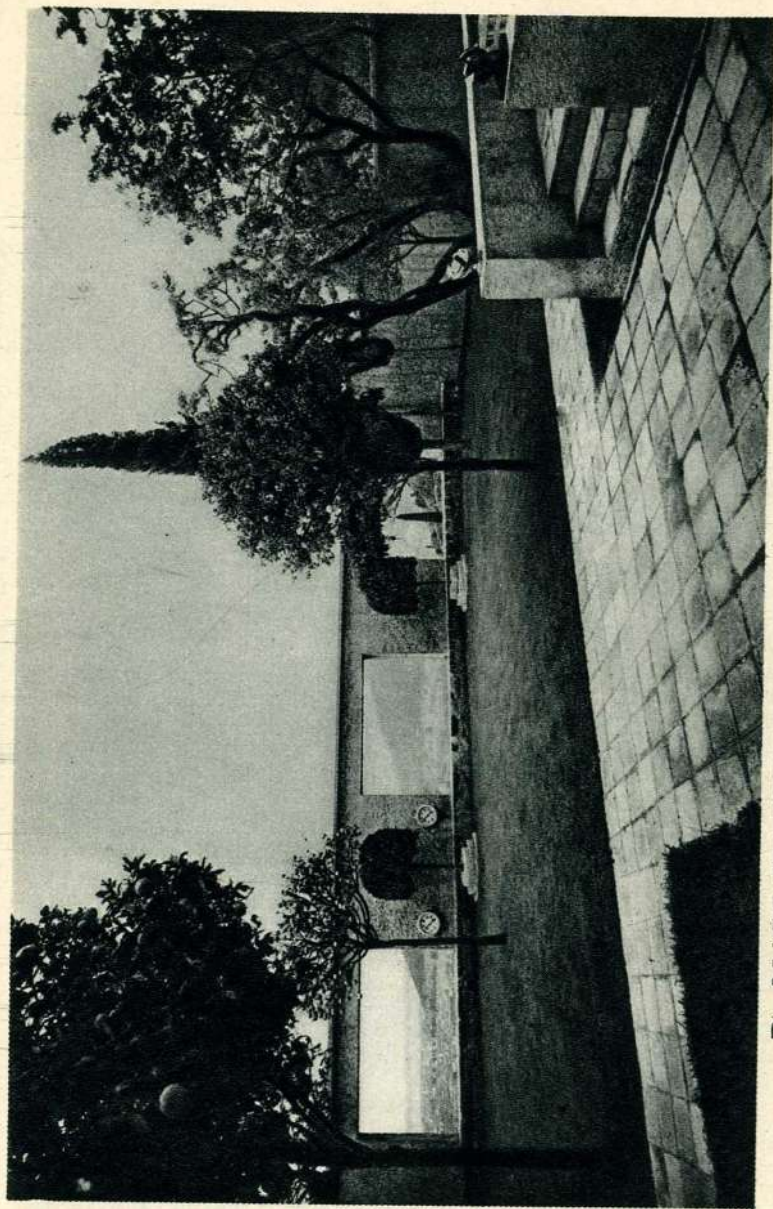
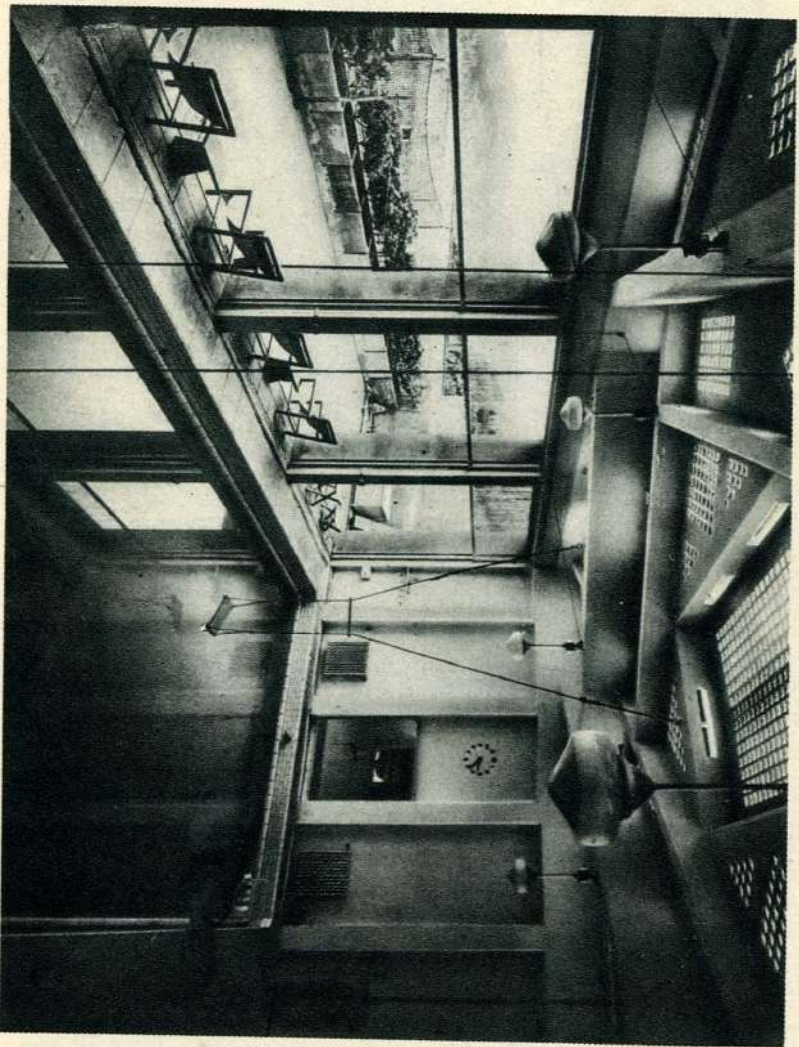
R. HOOD: Grattacielo dell'American Radiator C. in New York

P. CRET: Ponte sospeso sulla Delaware in Philadelfia.
Portata da pilone a pilone m. 533

JOHANN ROTHMÜLLER: VIENNA, Ospedale per donne

J. HOFFMANN: Padiglione dell'Austria all'Esposizione di Parigi, 1925

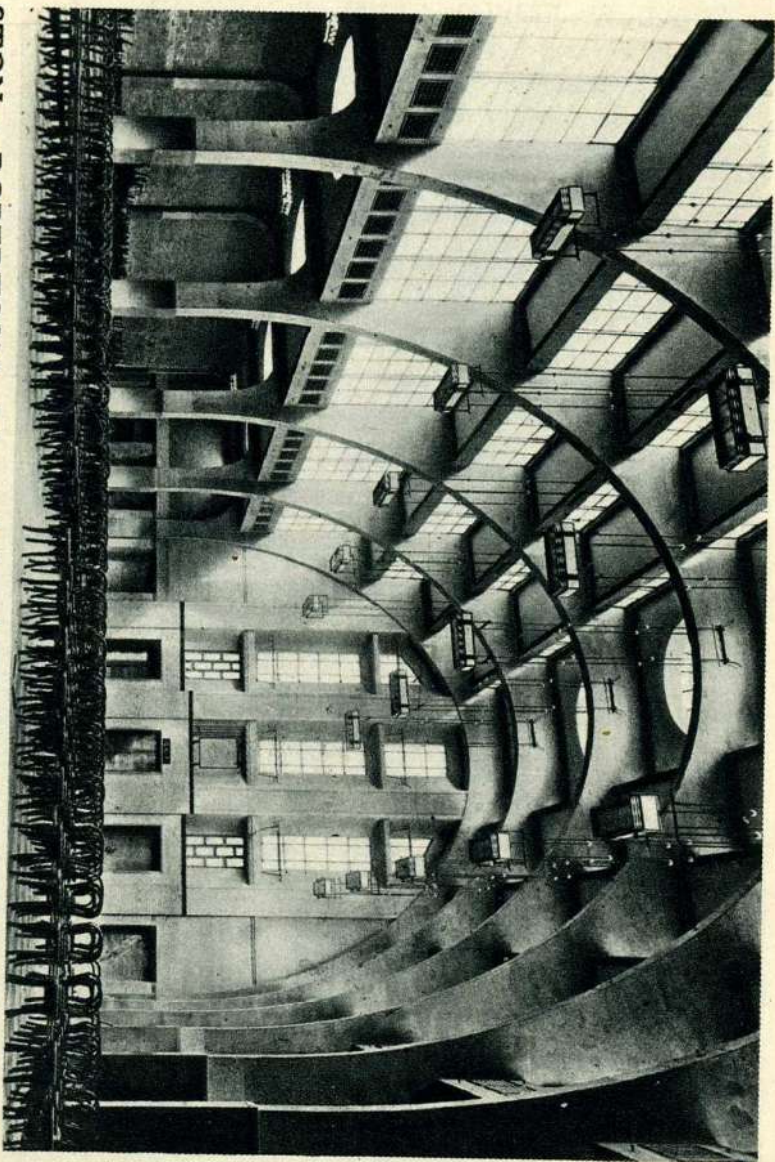
HARL DIRNHUBER: Casa in Vienna

V. BOURGEOIS: Città Giardino a Berchem-Saint-Agatte (Belgio)

J. J. OUD: Case operaie a Hoek van Holland.
Particolare.

W. M. DUDOK: Colombarium a Westerveld (Olanda).

W. M. DUDOK: Scuola a Hilversum.

M. DE KLERK: Casa d'abitazione ad Amsterdam.

AUBURTIN, GRANET e MATHON: Casa Pleyel, Parigi.

TONY GARNIER: Padiglione di Lione all'Esposiz. di Parigi, 1925.

P. PATOUT: Ingresso monumentale, all'Esposizione di Parigi, 1925.

A. e G. PERRET: Chiesa di S. Teresa a Montmagny.
esterno.

A. e G. PERRET: Chiesa di S. Teresa a Montmagny. Interno.

TONY GARNIER: Stadio a Lione.

BEAUDOUIN et LODS: Villino a Neuilly.

DJO BOURGEOIS: Villa a Saint-Clair (Var).

LE CORBUSIER et JEANNERET: Villa a Parigi.

J. BASSOMPIERRE e C.i: Case d'affitto all'Avenue de Versailles, Parigi.

C. LEFRANC et G. WYBO: Hotel George V a Parigi.

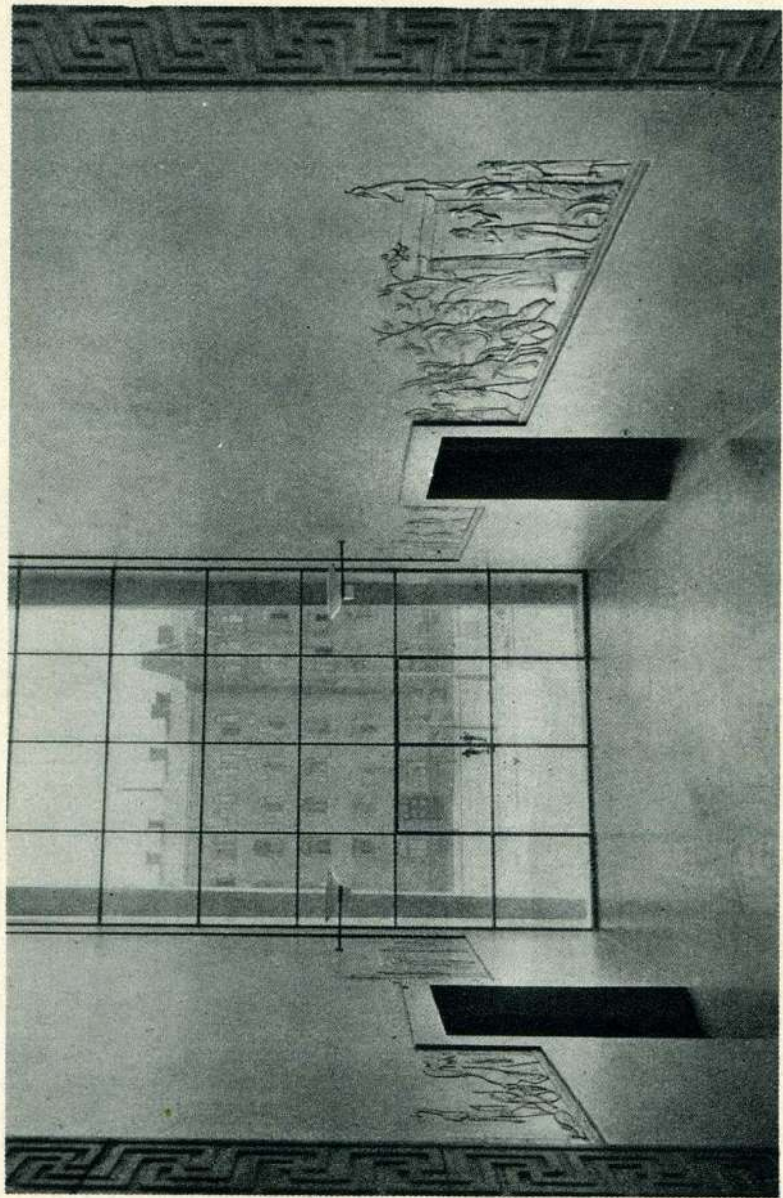
H. SAUVAGE: Casa a gradoni, Parigi.

L. BONNIER: Stabilimento di bagni popolari de la Butte-aux-cailles a Parigi.

PAYRET-DORTAIL: Piscina nella scuola di Suresnes.

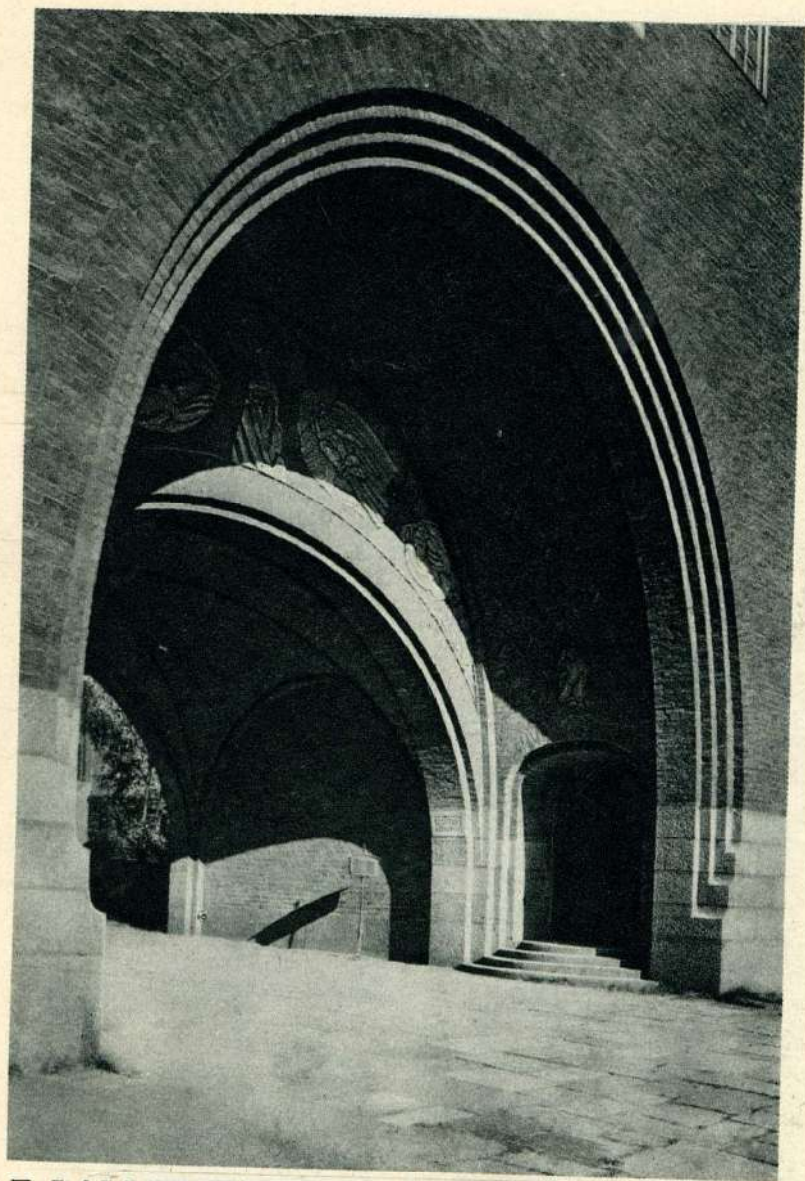
CH. SICLIS: Restaurant rue du Colisée a Parigi.

R. MALLET-STEVENS: La Via Mallet-Stevens

R. MALLET-STEVENS: Villa a Hyères. Esterno.

R. MALLET-STEVENS: Villa a Hyères. Cortile interno.

R. MALLET-STEVENS: Villa a Hyères. Piscina coperta e terrazza per gli sports.

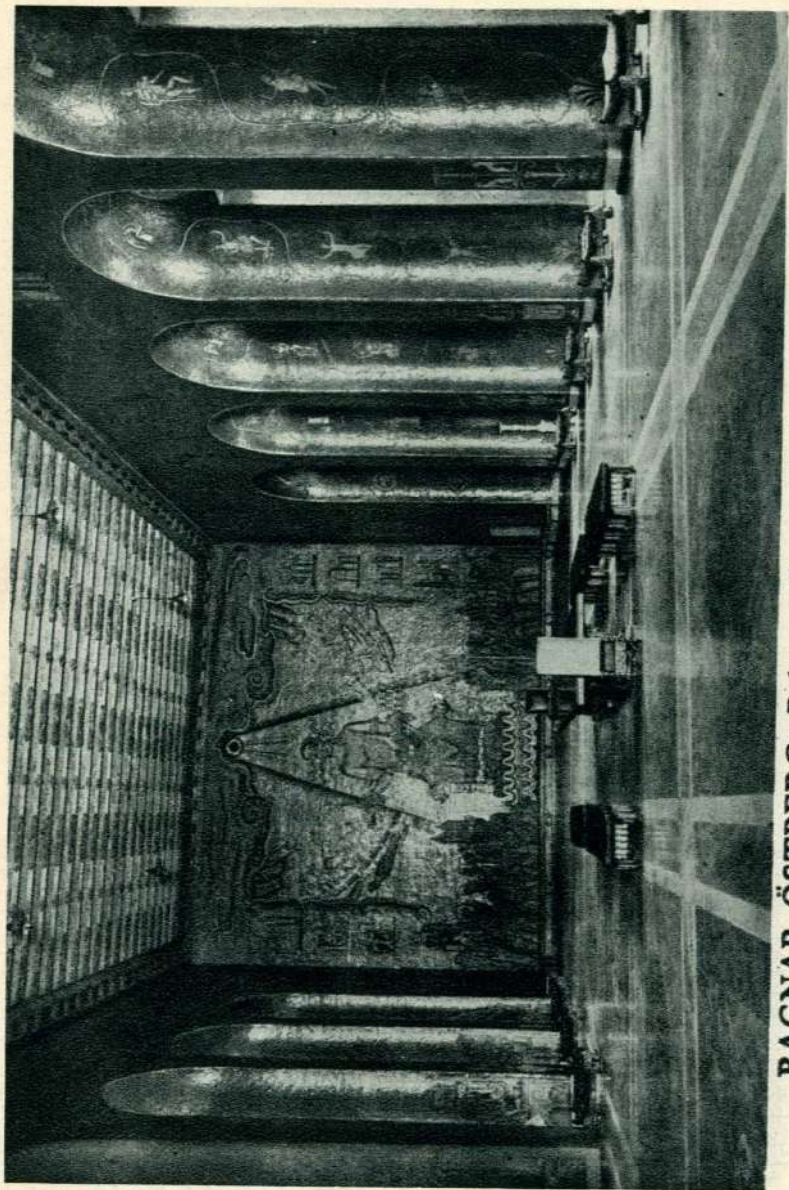
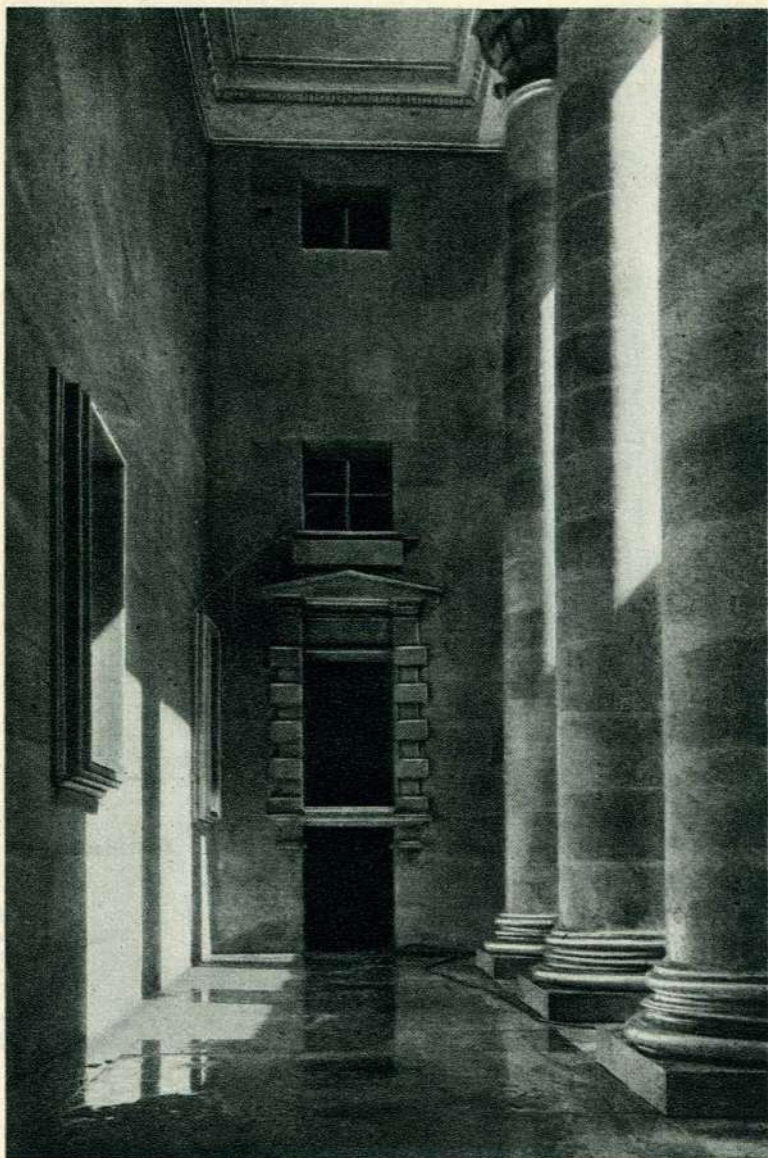
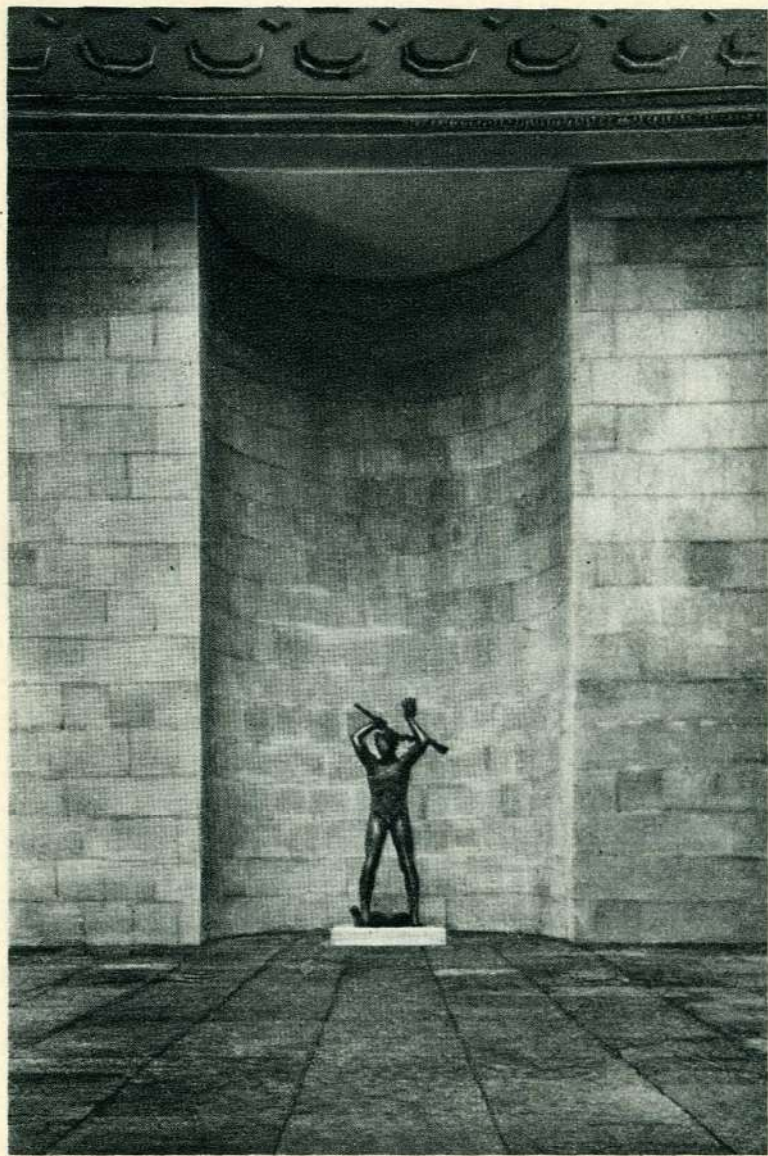
R. MALLET-STEVENS: Villa a Hyères. Camera da letto all'aria aperta.

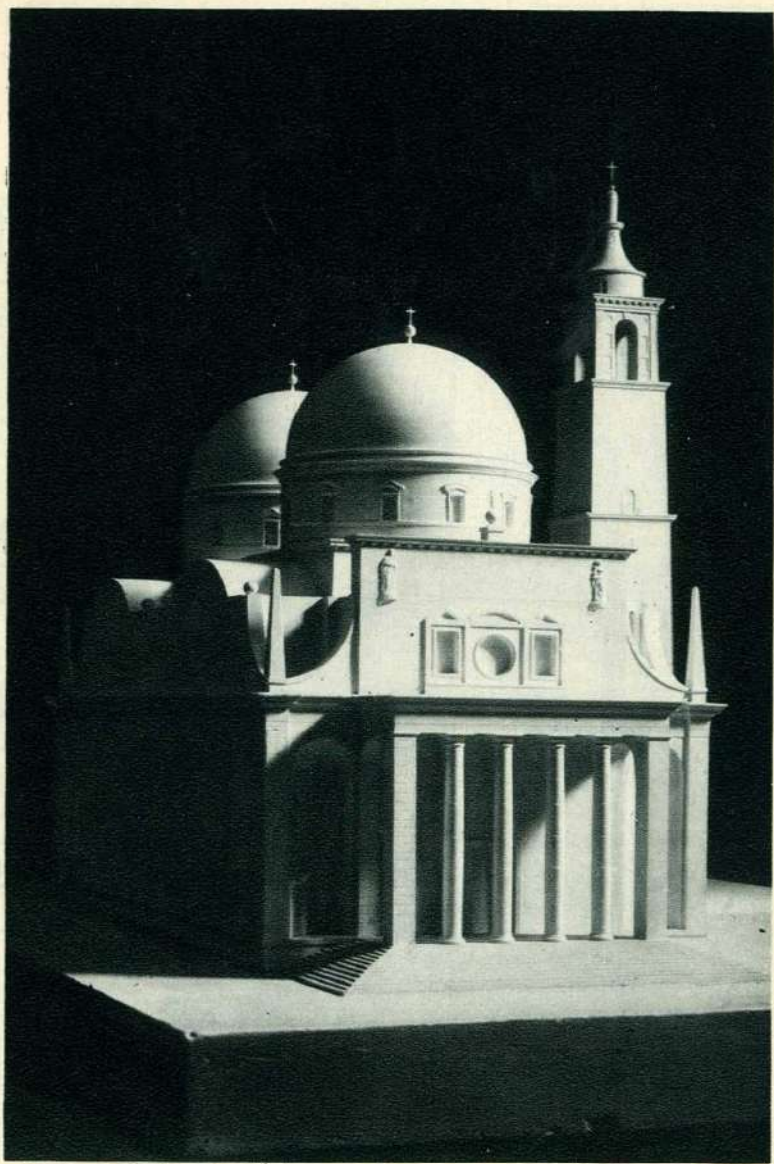
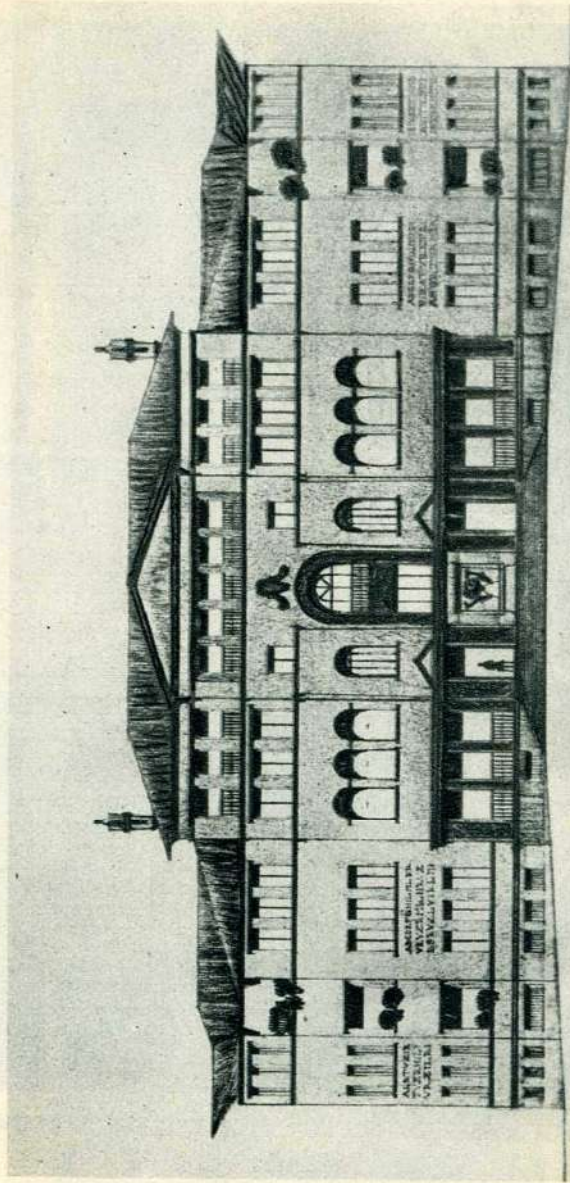
E. MAIGROT: Halles centrali di Reims.

EASTON e ROBERTSON: Salone della « Royal Horticultural Society », a Londra (Westminster).

THOMAS S. TAIT: Casa di campagna a Silverend.

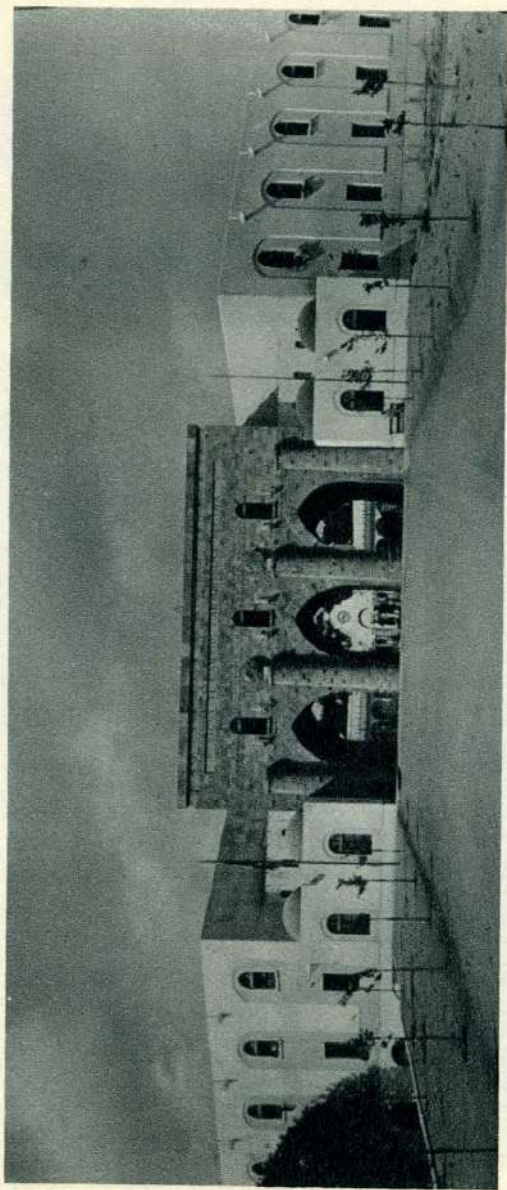
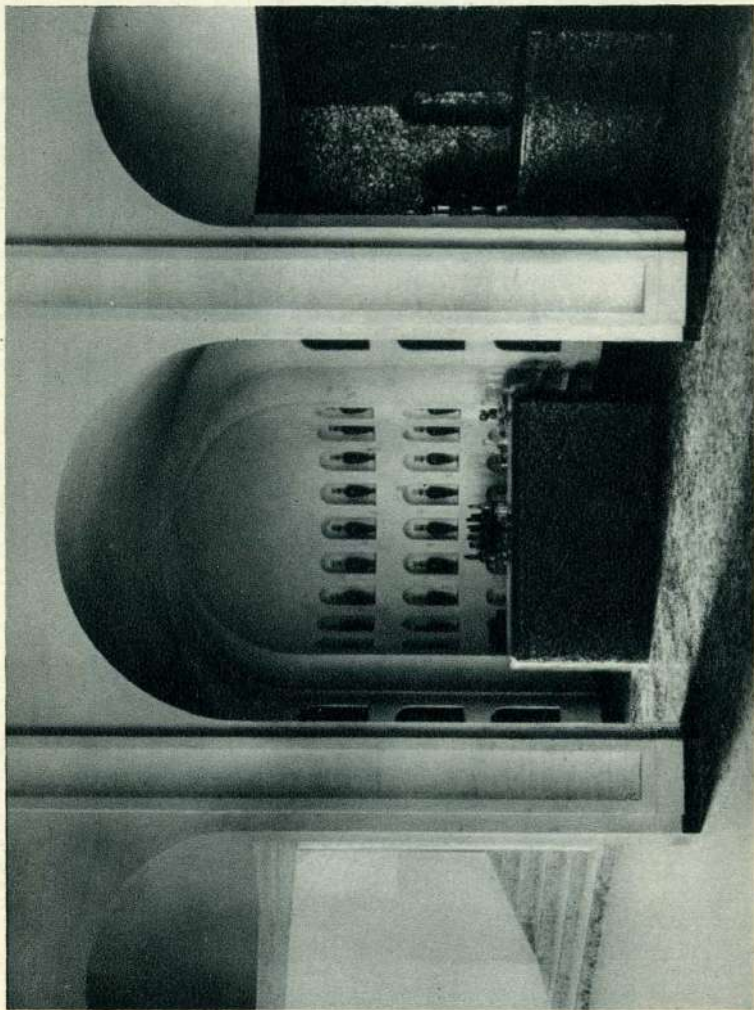
CARL BERGSTEN: Padiglione della Svezia all'Esposizione delle Arti decorative di Parigi, 1925.

E. G. ASPLUND: Nuova Biblioteca Civica di Stoccolma. Sala d'ingresso.

YOAR TENGBOM: Chiesa ad Högalid. Interno

F. LALLERSTEDT: Scuola politecnica a Stoccolma.
Portale d'ingresso.

RAGNAR ÖSTBERG: Palazzo Comunale di Stoccolma. Esterno.

RAGNAR ÖSTBERG: Palazzo Comunale di Stoccolma: Interno.

H. KAMPMANN: Palazzo della Polizia
in Kopenhagen. Portico.

H. KAMPMANN: Palazzo della Polizia
in Kopenhagen. Vestibolo.

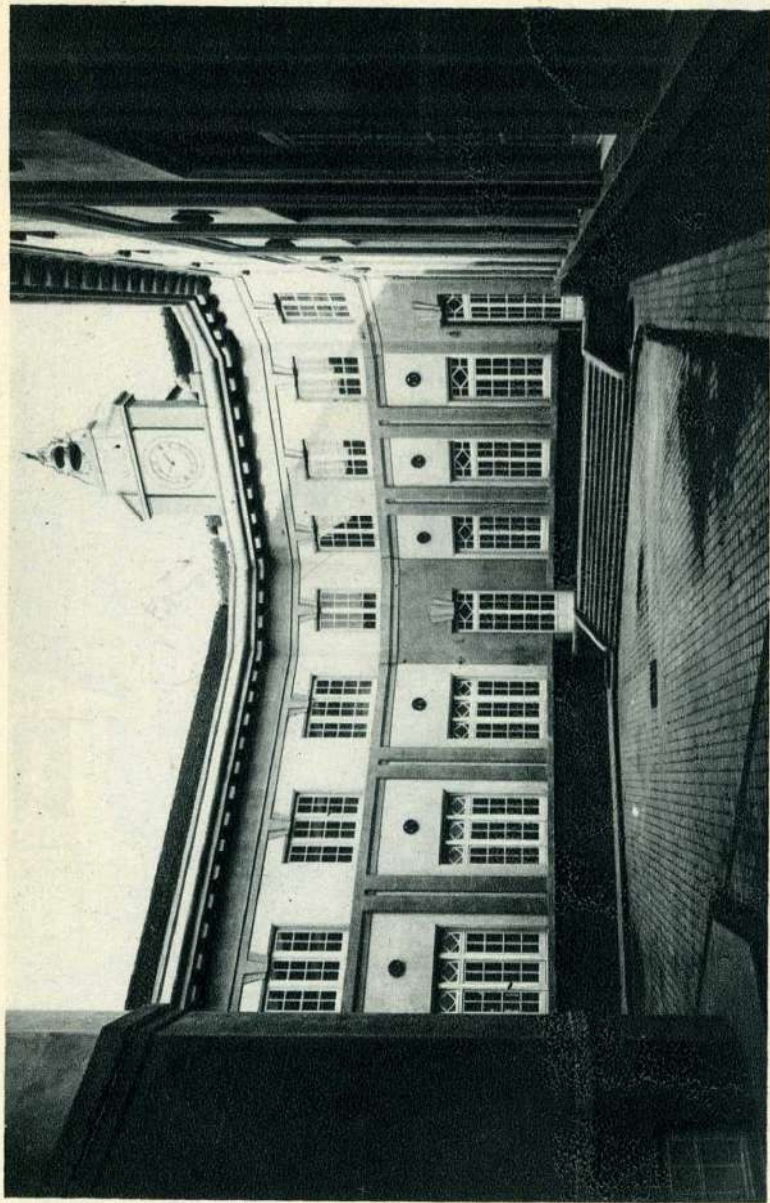
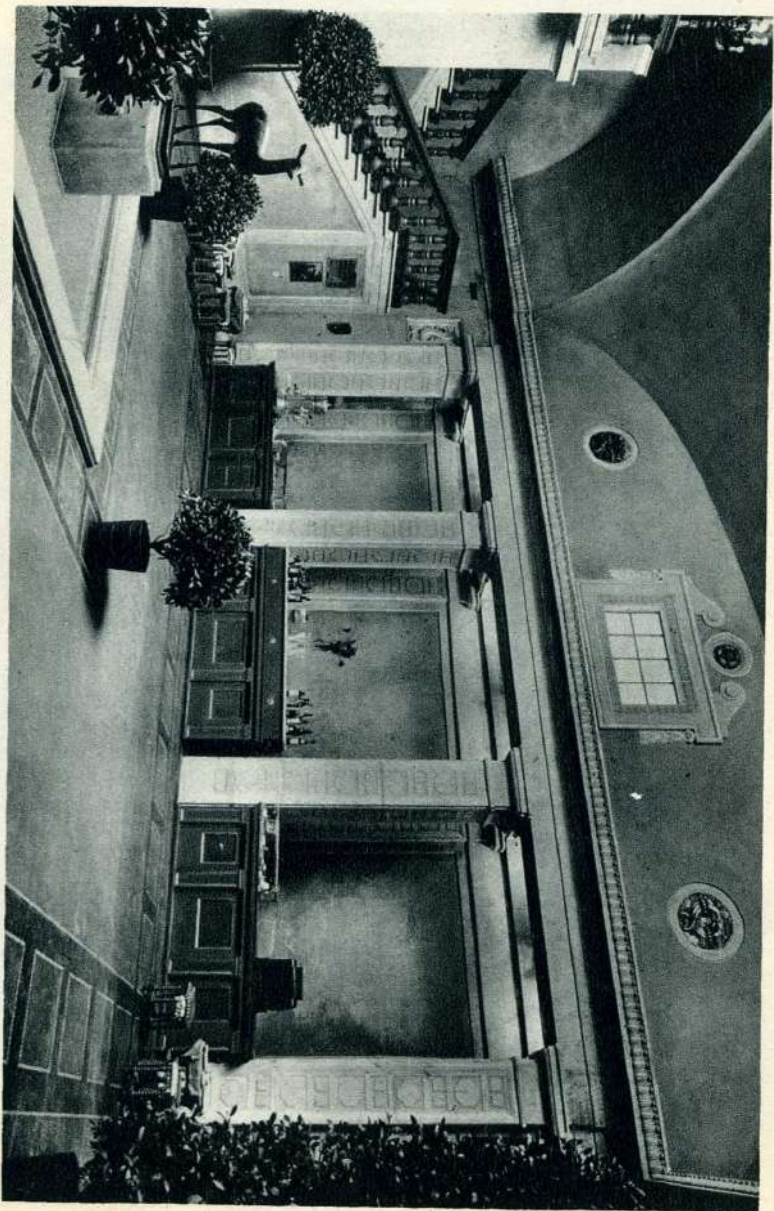
BERTEL LILJEQUIST: Helsingfors.
« Crematorio ».

A. ALPAGO-NOVELLO, O. CABIATI,
G. FERRAZZA: Cattedrale di Bengasi.

P. BETTA: Officina Medico ortopedica in Torino

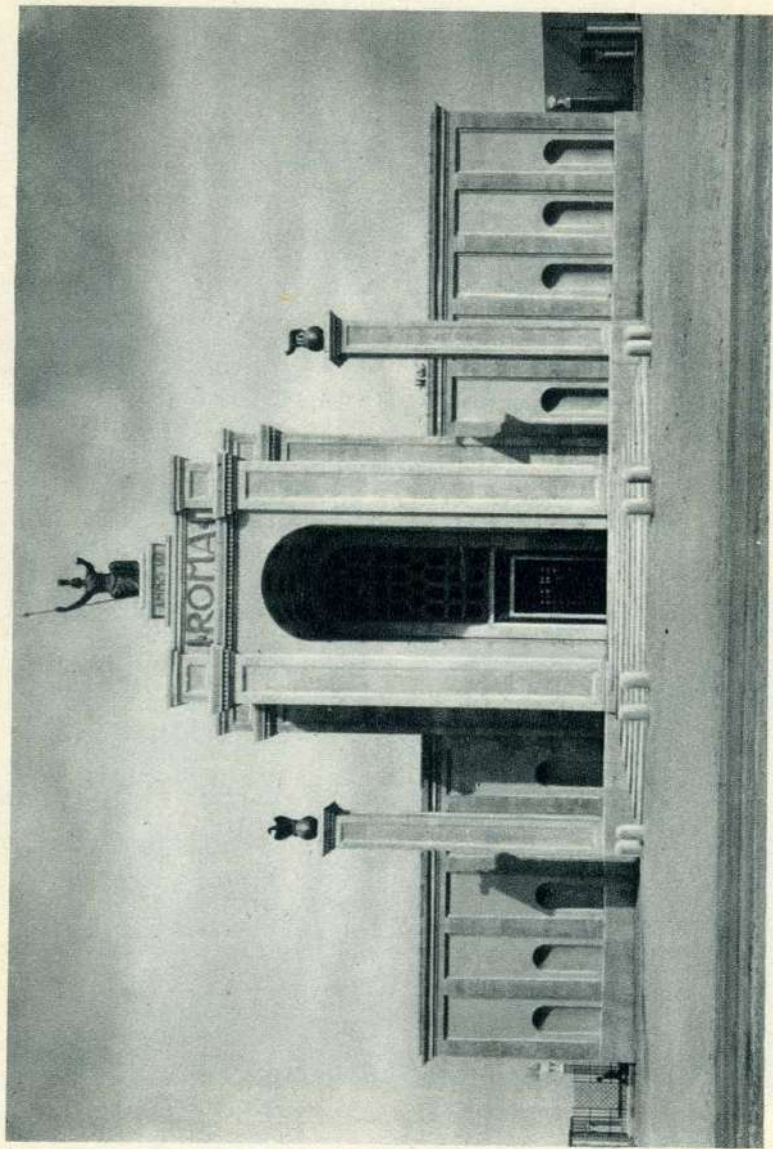
A. CALZA-BINI: Collegio di Anagni, in corso di costruzione:
Prospetto principale.

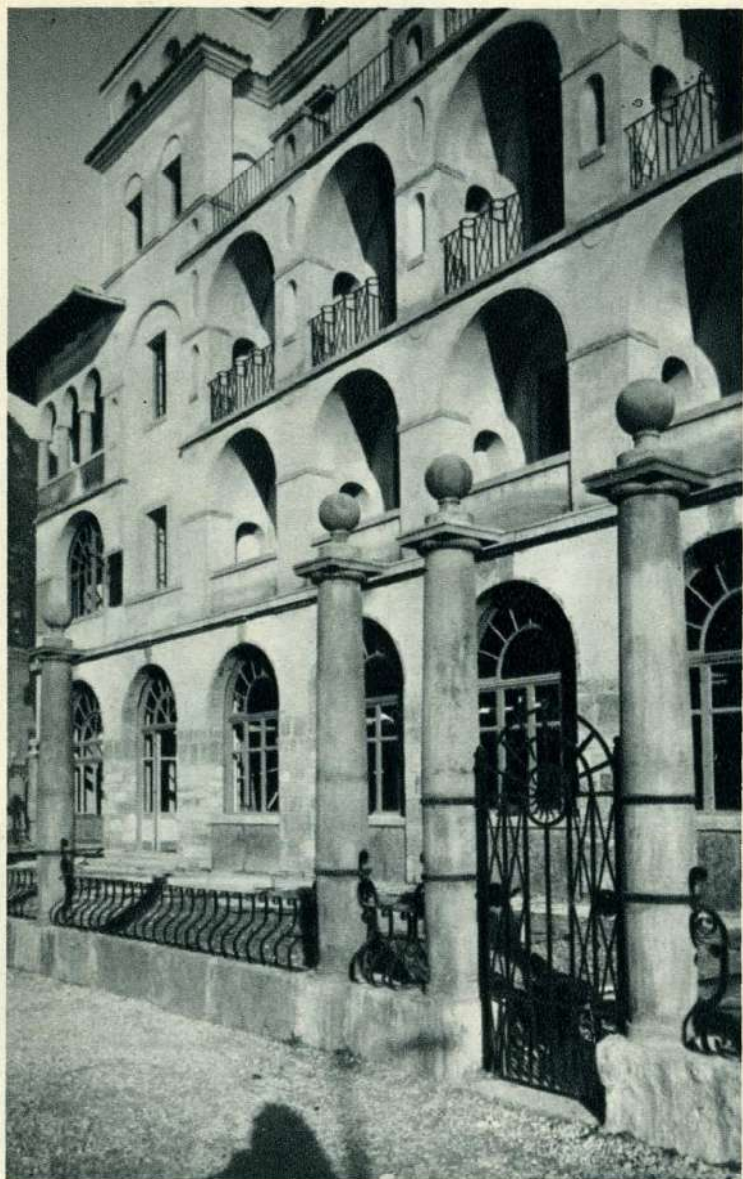
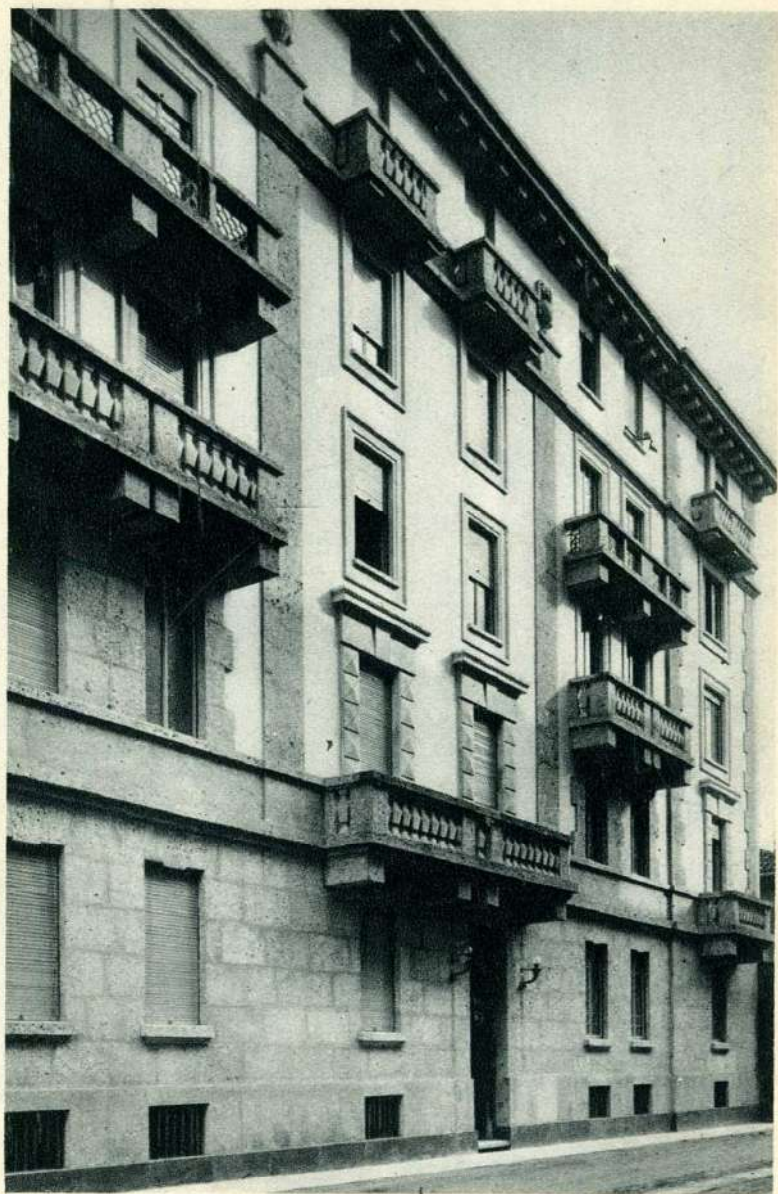
G. CAPPONI: Scala dell'Ambasciata Germanica
Roma.

F. DI FAUSTO: Caserma Regina a Rodi.

B. DEL GIUDICE: XVI Espos. Intern. d'Arte di Venezia: Caffè.

B. DEL GIUDICE: Lido di Venezia: La casa del farmacista.

V. FASOLO: Caserma dei vigili in Roma

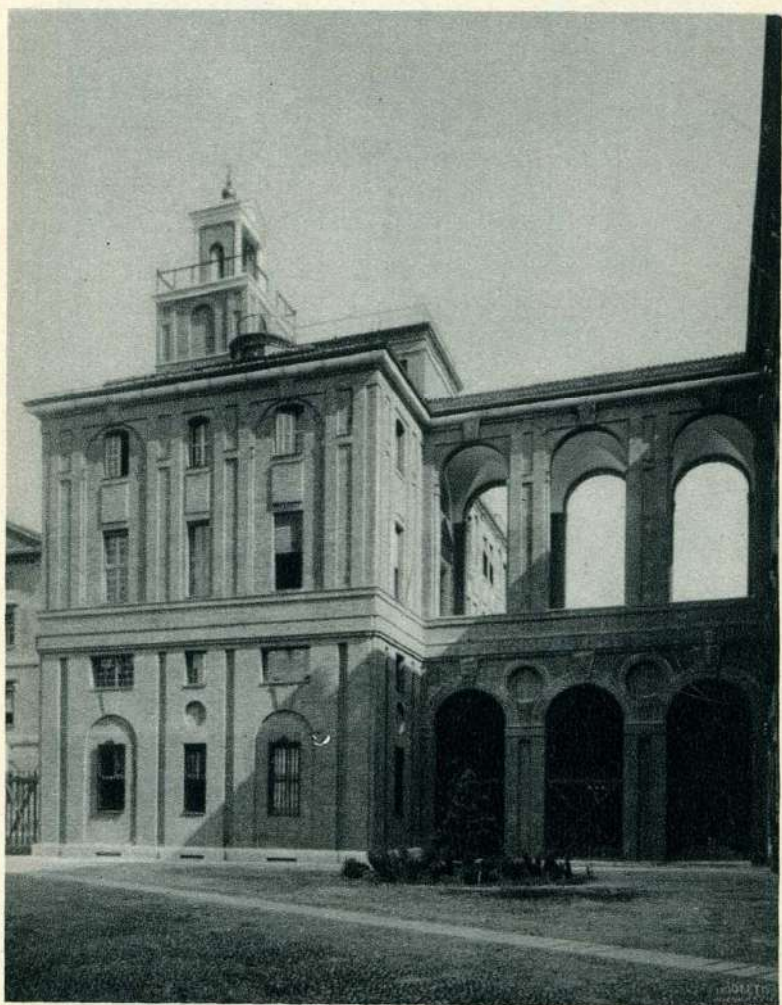
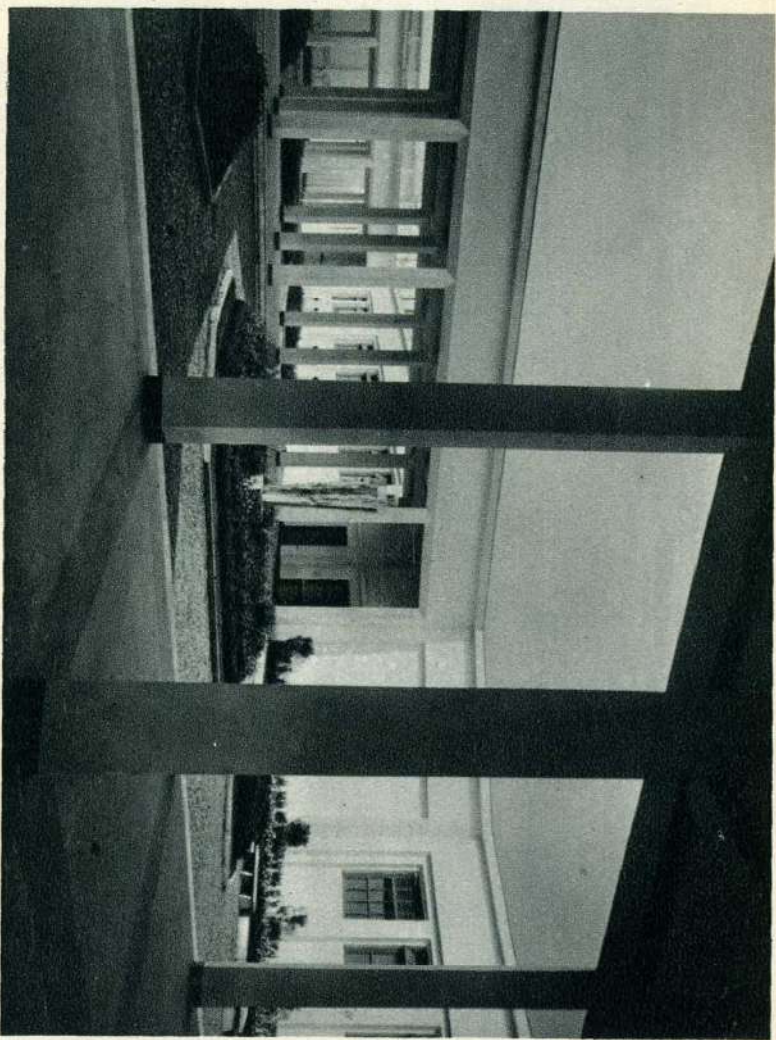
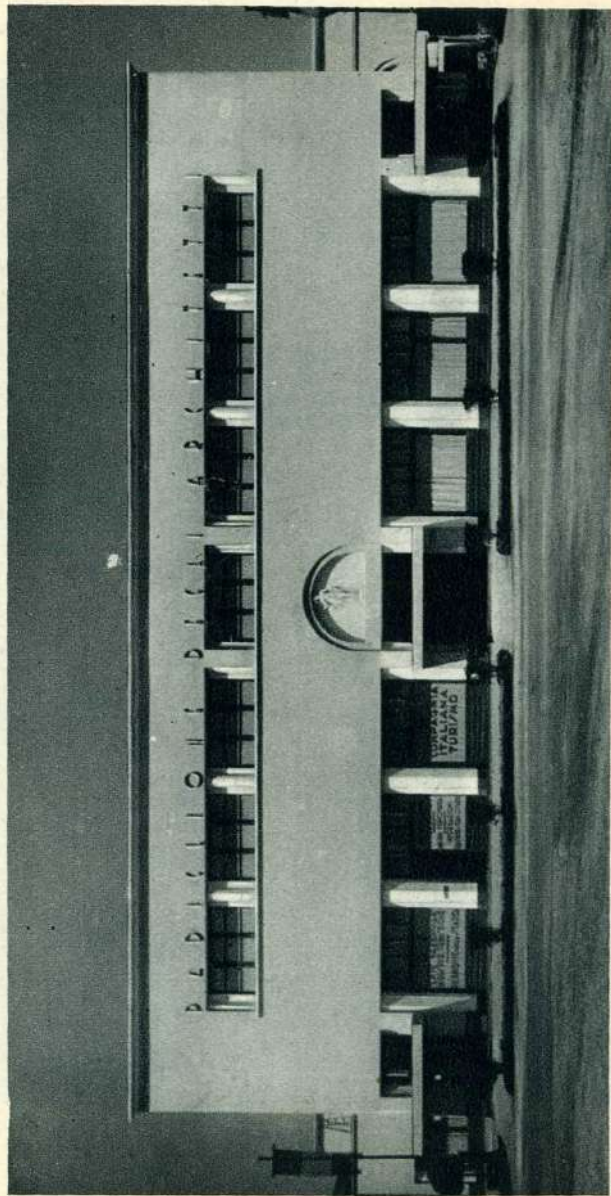
F. FICHERA: Edicola funeraria
nel Cimitero di Catania.

F. FICHERA: Istituto commerciale di Catania.

A. FOSCHINI: Cappella Votiva per i Caduti in Foggia.

A. FOSCHINI, G. GIOBBE e A. SPACCARELLI:
Vestibolo del Supercinema in Roma

A. LIMONGELLI: Padiglione del Governatore di Roma alla Fiera di Tripoli.

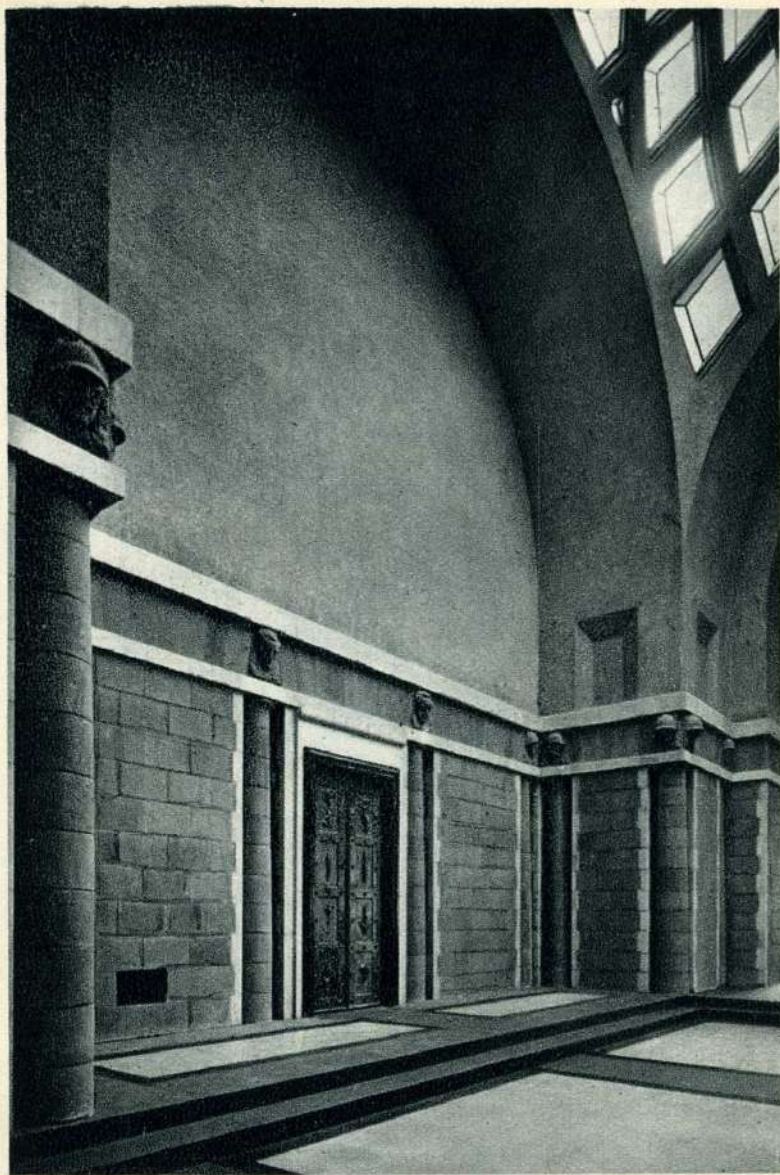
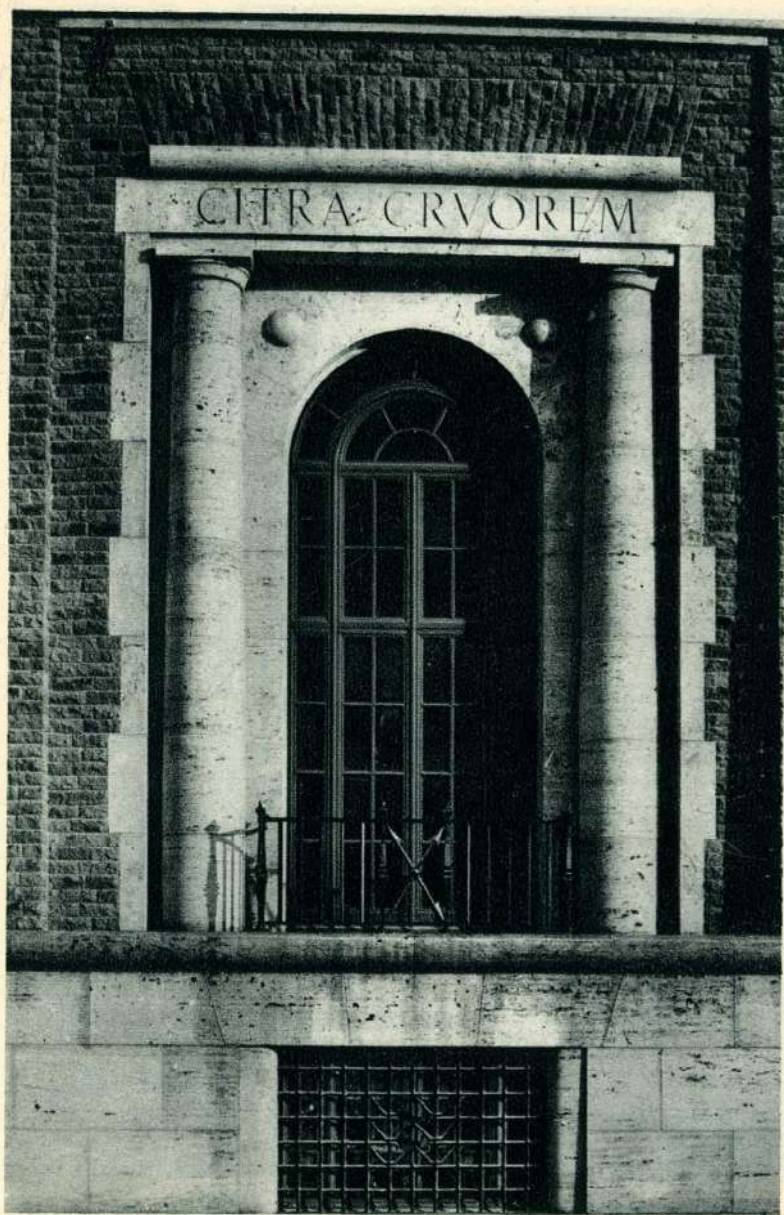
G. C. MARONI: Vittoriale: Piazzetta.

G. C. MARONI: Albergo del Sole a Riva sul Lago di Garda.

A. MELIS: Casa Koelliker in Torino.

V. MORPURGO: Casa dei Balilla di Varese:
Portale interno.

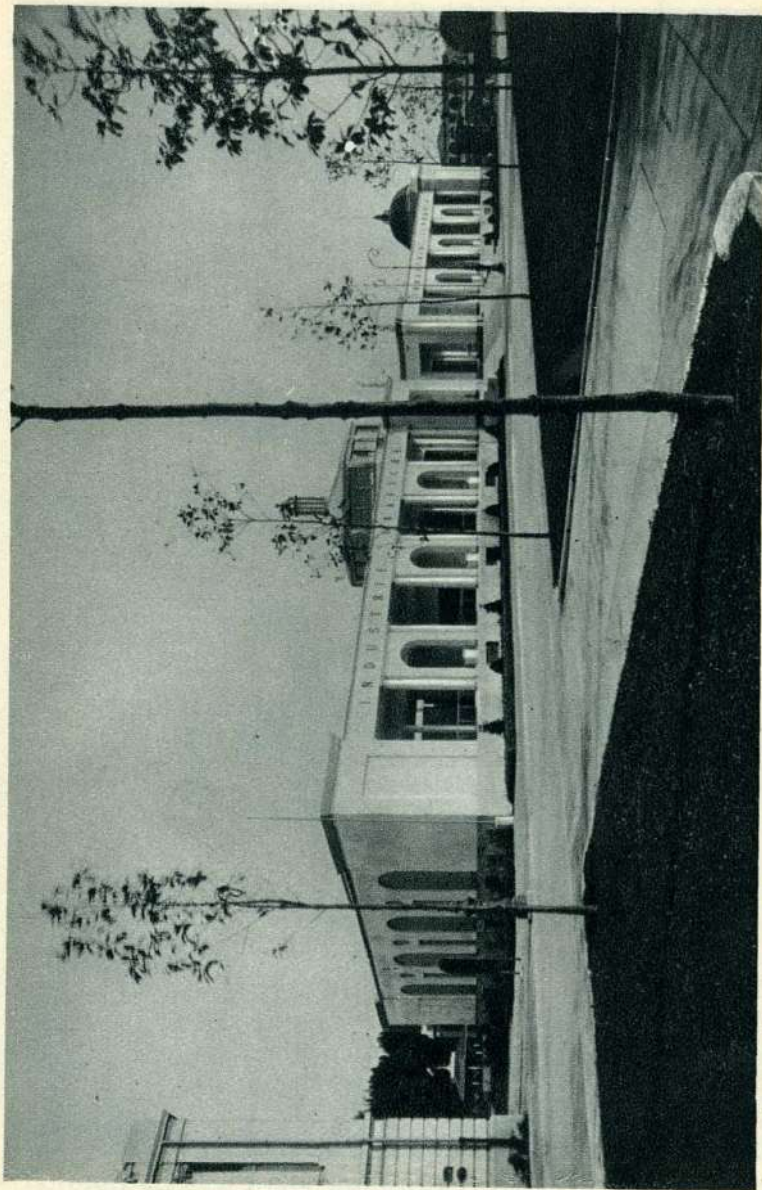
V. MORPURGO: Collegio Civico di Varese:
Particolare del retroprospetto.

G. MUZIO: Nuova Sede dell'Università Cattolica
Milano.

G. MUZIO: Nuova Sede dell'Università Cattolica
Milano.

G. PAGANO-POGATSCHING: Padiglione della chimica: Cortile ottagono con la fontana. Esposiz. di Torino 1928.

P. PERONA: Padiglione degli Architetti all'Esposizione di Torino 1928

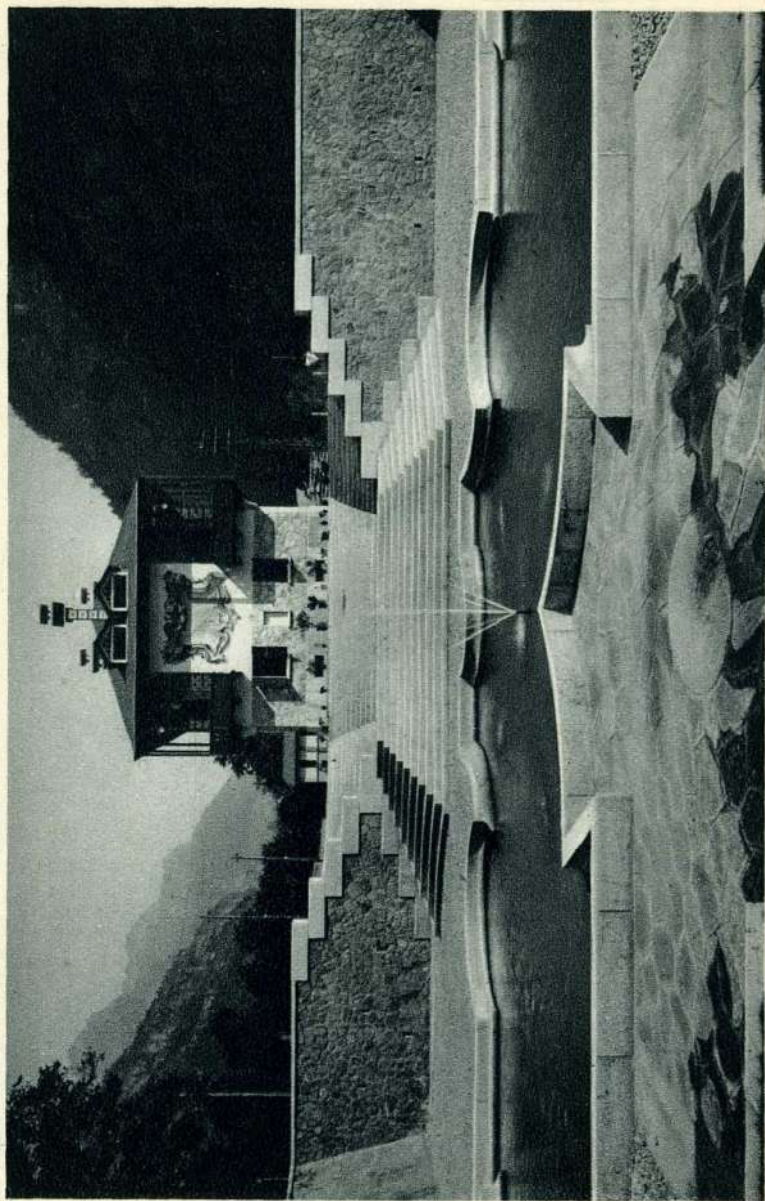
P. PERONA: Padiglione degli Architetti
all'Esposizione di Torino 1928: Particolare.

M. PIACENTINI: Monumento della Vittoria in Bolzano.

M. PIACENTINI: Casa Madre dei Mutilati in Roma:
Aula delle adunate.

M. PIACENTINI: Casa Madre dei Mutilati in Roma: Particolare.

L. PICCINATO: Casa sui colli Parioli in Roma.

PONTI e LANCIA: Casa in Via S. Vittore, 40, Milano: Facciata.

PONTI e LANCIA: Padiglione alla Fiera Campionaria - Milano.

PONTI e LANCIA: Padiglione alla Fiera Campionaria di Milano: Salone centrale.

P. PORTALUPPI: Casa Crespi in Milano.

P. PORTALUPPI: Centrale Elettrica Edison in Cadarese-Val d'Ossola

PULITZER: Nuova Borsa di Trieste: Portico.

C. E. RAVA e S. LARCO: Padiglione delle Colonie alla Fiera di Milano 1928: Veduta notturna.

D. TORRES: Edificio razionale per la cura del sole al Lido di Venezia.

G. VACCARO: Progetto di chiesa.

IL PRIMO GRUPPO
SARÀ DEDICATO ALL'

ARTE MODERNA

E COMPRENDERÀ:

MARGHERITA G. SARFATTI - ***Storia della Pittura moderna*** (volume doppio).

MARCELLO PIACENTINI - ***L'Architettura d'oggi.***

ALFREDO PANZINI - ***La penultima Moda.***

GIOVANNI PONTI - ***L'arredamento moderno.***

ANTONIO MARAINI - ***Scultori d'oggi.***

MARGHERITA G. SARFATTI - ***Scenari moderni.***

OGNI VOLUME

50 a 120 pagine di testo — 120 a 150 tavole in rotogravure — rilegato in tela e oro — con artistica sopracoperta a tre colori

LIRE 15

(I VOLUMI DOPPI LIRE 25)